



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Storia delle arti e conservazione dei
beni artistici

Tesi di Laurea

**Tra ricordo ed immortalità: studio storico-artistico
e diagnostico non invasivo del “Ritratto di
Lucrezia Minerbetti” di Alessandro Allori**

Relatore

Prof. Giulio Pojana

Correlatore

Dott.ssa Alice Martignon

Laureando

Elisabetta Gatti

Matricola 879093

Anno Accademico

2021/2022

Indice

ABSTRACT	3
INTRODUZIONE	4
CAPITOLO PRIMO:	
LA RITRATTISTICA D'INFANZIA NEL CINQUECENTO ITALIANO	7
1.1 I caratteri del ritratto d'infanzia	7
1.1.1 Bambini come “piccoli adulti”	7
1.2 Storie di rappresentanza e commemorazione	12
1.2.1 Nobiltà e <i>status</i> sociale	12
1.2.2 Immagini per la memoria	16
CAPITOLO SECONDO:	
LA RITRATTISTICA DI ALESSANDRO ALLORI	22
2.1 Alessandro Allori «il secondo Bronzin»	22
2.1.1 Gli anni della formazione.....	25
2.1.2 La tecnica del disegno dedotta dai «Ragionamenti delle regole del disegno».....	30
2.2 Una florida produzione artistica	36
2.2.1 Il ritrattista della nobiltà fiorentina di tardo Cinquecento	38
2.2.2 La fortuna critica	48
CAPITOLO TERZO:	
IL “RITRATTO DI LUCREZIA MINERBETTI” DI ALESSANDRO ALLORI	53
3.1 Il caso di un <i>unicum</i> veneziano di Alessandro Allori	53

3.1.1 Un ritratto commemorativo	53
3.2 La provenienza	56
3.2.1 La famiglia Minerbetti	56
3.2.2 Dall'origine fiorentina a Venezia.....	59
3.3 Il restauro	64
3.3.1 Analisi dello stato di conservazione	64
3.3.2 L'intervento di restauro	66
 CAPITOLO QUARTO:	
STUDIO DEL “RITRATTO DI LUCREZIA MINERBETTI”	
ATTRAVERSO TECNICHE DI <i>IMAGING</i>	
MULTISPETTRALE	70
4.1 Oltre il visibile	70
4.1.1 Fotografia in fluorescenza UV	70
4.1.2 Fotografia nell'infrarosso	75
 CONCLUSIONI	81
 BIBLIOGRAFIA.....	83
 SITOGRAFIA.....	89
 INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI.....	90

ABSTRACT

L'elaborato propone lo studio dell'opera *Ritratto di Lucrezia Minerbetti*, considerato un *unicum* veneziano dell'artista fiorentino Alessandro Allori e conservato presso la Pinacoteca Manfrediniana di Venezia.

Il soggetto del dipinto, Lucrezia Minerbetti, una bambina di nobile famiglia fiorentina morta all'età di tre anni, offre lo spunto per definire in linea generale quali fossero le modalità e le motivazioni peculiari alla ritrattistica d'infanzia di XVI secolo in Italia: in foggia di "piccoli adulti", i bambini così raffigurati dovevano rispecchiare lo *status* sociale in cui erano nati per mere ragioni di rappresentanza, oppure colmare il dolore dei propri genitori, provocato dalla loro prematura dipartita.

Dopo una panoramica sull'attività artistica, ma soprattutto ritrattistica, dell'autore, Alessandro Allori, sono delineate più nel dettaglio le caratteristiche storico - artistiche del quadro oggetto della ricerca. Attraverso un'approfondita ricerca bibliografica, è stato possibile ipotizzare l'identità della piccola Lucrezia Minerbetti ed il contesto di realizzazione del suo ritratto, da confermare presto con una ricerca d'archivio.

A completamento dello studio è stato svolto, infine, un lavoro di indagine diagnostica non invasiva con tecniche di *imaging*, effettuando, nello specifico, fotografie in fluorescenza UV e riflettografie nell'infrarosso. I risultati hanno prodotto nuove informazioni relative al *modus operandi* dell'artista ed allo stato di conservazione del dipinto.

INTRODUZIONE

La collaborazione con la realtà museale della Pinacoteca Manfrediniana di Venezia ha permesso la realizzazione di questo elaborato. Al suo interno sono conservate opere “minori”, ma se analizzate nel dettaglio, è possibile di ognuna considerarne l'intrinseco valore culturale. Quello riconosciuto al dipinto *Ritratto di Lucrezia Minerbetti* di Alessandro Allori (1580), di cui si tratterà nello specifico, è certamente legato al prestigio del nome di un grande artista della tradizione fiorentina cinquecentesca, seguace del noto maestro Bronzino e pittore di corte presso la famiglia granducale dei Medici. Tuttavia, ed è anche il manifesto di altri fattori, culturali ed umani, su cui è bene soffermarsi.

In primis, è il ritratto di una bambina, testimonianza della raffigurazione d'infanzia del suo tempo. Agli inizi del Cinquecento, non era ancora comune trovare immagini di bambini nella loro essenza, in quanto tale tradizione avrà inizio solo alla metà del medesimo secolo grazie alla figura del pittore fiorentino Agnolo di Cosimo Tori, meglio conosciuto come Bronzino. Le figure infantili potevano comparire con maggiore familiarità nelle rappresentazioni a tema religioso o mitologico, principalmente per la difficoltà di reperire modelli e per il pensiero comune che fosse inopportuno riprodurre un'immagine immatura e mutevole come quella di un bambino. I ritratti che vedono protagonisti i bambini nella loro individualità iniziarono ad essere realizzati per due motivi: presentare i piccoli eredi di importanti famiglie nobiliari alla società e colmare il dolore dei genitori a seguito della loro morte prematura. In quei secoli, ciò che contava era assicurare al più presto un futuro solido ai propri figli, stipulando sin da piccoli strategici matrimoni combinati o garantendo loro ricche vite nel mondo ecclesiastico. Tuttavia, le condizioni di vita del tempo erano molto precarie: la scarsa igiene aumentava il rischio di contrarre malattie, così come l'assenza di una disciplina pediatrica e l'uso di metodi di guarigione rudimentali, fondati su credenze ed amuleti, aumentavano la probabilità di morte dei più deboli. Ciò nonostante, qualunque fosse la circostanza per cui tali raffigurazioni venivano eseguite, i bambini venivano ritratti principalmente con una peculiarità, ovvero in foggia di “piccoli adulti”, così da apparire “presentabili” e di “bell'aspetto”.

In questo modo è stata ritratta anche la piccola Lucrezia Minerbetti: il suo autore, Alessandro Allori, era di certo informato riguardo le consuetudini e le mode in voga in

quell'epoca. Il periodo di formazione presso la bottega del Bronzino, suo maestro, ed il suo viaggio romano, avvenuto negli anni precedenti al 1560, posero le basi per fare di lui uno degli artisti più richiesti dalla nobiltà italiana del suo tempo, fiorentina soprattutto. Ne sono testimoni gli apprezzamenti da parte dei suoi contemporanei, come Benedetto Varchi, il Pontormo e perfino di Giorgio Vasari; tuttavia, l'impegno artistico dell'Allori verrà trascurato dalle generazioni e dalla critica successiva, a causa di uno stile ritenuto da essi poco innovativo, debole di stimoli e ancora legato al passato. La carriera artistica dell'Allori fu molto intensa e produttiva, ed è possibile suddividerla in tre periodi differenti: la prima fase fu puramente di formazione, seguita poi da un periodo di iniziale indipendenza artistica, coincidente con il rientro fiorentino dell'Allori dopo la sua permanenza nella capitale; infine, la terza fase fu di piena autonomia e maturità, contemporanea agli anni successivi alla morte del proprio maestro, avvenuta nel 1572. Fu durante questi ultimi che Alessandro Allori divenne erede della dinamica bottega bronziniana, pittore ufficiale della corte medicea ed artista affermato della nobiltà fiorentina, dimostrando finalmente una propria consapevolezza di stile acquisita dalla costante pratica. Proprio perché l'attività artistica dell'Allori fu tanto florida, è necessario soffermarsi solo su determinate opere utili allo sviluppo del tema principale, ovvero i *ritratti*. Sin da giovane l'Allori aveva dimostrato grande talento in questo particolare genere pittorico, dovuto probabilmente all'interesse che nutriva per l'esercizio del disegno: a tal proposito, nell'elaborato è stato dato spazio anche all'attività letteraria dell'Allori, che lo vide autore di un trattato mai pubblicato dal titolo *Ragionamenti delle regole del disegno d' Alessandro Allori con M. Agnolo Bronzino* (1560 ca.).

Dopo un'approfondita panoramica sull'autore, è bene, dunque, delineare i caratteri distintivi dell'opera protagonista di questo elaborato di tesi, il *Ritratto di Lucrezia Minerbetti*. Poche sono le informazioni bibliografiche riguardo la commissione del quadro, ma la precisa iscrizione riportata in basso a sinistra fa' chiaramente dedurre che si tratti di un dipinto realizzato in seguito alla morte del soggetto ritratto, Lucrezia Minerbetti, avvenuta nel 1580 all'età di soli tre anni. Si tratta di un ritratto commemorativo, legato al *ricordo* di una bambina venuta a mancare prematuramente, resa *immortale* dalla realizzazione di una sua immagine visibile ancora oggi. È possibile pertanto riconoscere nei committenti dell'opera i genitori della piccola e membri della

facoltosa famiglia fiorentina dei Minerbetti, i quali fecero tale richiesta spinti dal bisogno di colmare in parte il loro dolore.

La fortuna critica attorno al *Ritratto di Lucrezia Minerbetti* ha permesso la possibilità di ricostruire gli spostamenti di quest'opera e di stabilire il motivo per cui oggi il dipinto fiorentino si trovi esposto in un museo veneziano: con l'estinzione dei Minerbetti avvenuta nella seconda metà del Settecento, molte delle opere ritenute "minori" presenti nel loro patrimonio furono cedute a interessati acquirenti e collezionisti, tra cui il marchese Federico Manfredini, un uomo di nobili origini e amante delle belle arti al servizio del Granducato di Toscana fino al 1809. Durante gli anni trascorsi a Firenze, egli riunì un'apprezzabile galleria con opere "minori" ma di qualità, che portò con sé, una volta ritiratosi a vita privata, nella propria tenuta di Campoverardo, nelle campagne padovane; fu in questa occasione che venne redatto dall'erudito Pietro Edwards (1809) il primo inventario della collezione. Avvicinandosi alla morte, il marchese Manfredini decise poi di donare tale collezione al Seminario Patriarcale di Venezia, che in quegli stessi anni aveva trovato nuova sede nell'edificio accanto alla Basilica di Santa Maria della Salute. È in questo luogo che ancora oggi è conservata.

Come ultima analisi del dipinto, è stato preso in considerazione l'intervento di restauro recentemente condotto sull'opera dalla Dott.ssa Valentina Piovan nel 2021, con l'intento di ripristinare l'originale stato del dipinto. In particolare, è stata riportata alla luce la brillantezza dei colori e recuperata l'integrità della tavola, poiché il tempo e l'azione di fattori esterni ne avevano compromesso il supporto, lo strato pittorico e la cornice.

Il recente restauro del *Ritratto di Lucrezia Minerbetti* ha dato, infine, lo spunto per uno studio più approfondito del quadro nelle sue componenti non visibili, eseguito attraverso indagini diagnostiche non invasive di *imaging*. Nello specifico, sono state effettuate fotografie in fluorescenza ultravioletta, con cui è stato possibile analizzare gli strati superficiali del dipinto (vernice e strato pittorico), e riflettografie nel vicino infrarosso, capaci di evidenziare dettagli presenti negli strati al di sotto della pellicola pittorica, come la presenza di un disegno preparatorio. I risultati di tali indagini hanno prodotto nuove informazioni riguardo lo stato di conservazione del dipinto ed il *modus operandi* dell'artista, al fine di fornire un quadro più completo alla ricerca svolta intorno all'opera.

CAPITOLO PRIMO: LA RITRATTISTICA D'INFANZIA NEL CINQUECENTO ITALIANO

1.1 I caratteri del ritratto d'infanzia

1.1.1 Bambini come “piccoli adulti”

Durante il Rinascimento, grazie alla pratica pittorica del ritratto, molte nobili famiglie italiane ebbero la possibilità di far realizzare una serie di immagini personali da possedere come ricordo ed appendere nelle stanze private o di rappresentanza dei loro palazzi, quasi si trattasse di una sorta di “album” di famiglia da mostrare fieramente ai loro ospiti, quando ve ne fosse occasione. In particolare, spicca nel tardo Cinquecento l'attività artistica della pittrice Lavinia Fontana, la quale ebbe modo di specializzarsi sui ritratti di facoltose famiglie italiane di quel periodo storico (figg.1-2)¹.



Fig.1
Lavinia Fontana, *Ritratto della famiglia Maselli*, 1605.
Collezione privata.



Fig.2
Lavinia Fontana, *Ritratto della famiglia Gozzadini*, 1584. Pinacoteca Nazionale, Bologna.

¹ A. Venturi, *Storia dell'arte italiana. 9: La pittura del cinquecento (vol. VI)*, Hoepli, Milano 1933, pp. 689-694; A. Ghirardi, *Strategia dell'apparire. Ritratti d'amore e di morte nell'Italia moderna*, in *Storia d'Italia. Annali vol. 19 – La moda*, a cura di C. M. Belfanti, F. Giusberti, Einaudi, Torino 2003, pp. 174-177.

In questi ritratti, non potevano mancare, ovviamente, i bambini, i quali venivano rappresentati da soli, insieme ai propri genitori (ne è esempio famoso il *Ritratto di Eleonora di Toledo con il figlio Giovanni* dipinto da Agnolo Bronzino, fig.3), o in atteggiamenti che più si addicevano alla loro età, in genere vestiti con compostezza come fossero piccoli adulti², con abiti di tessuti pregiati e gioielli preziosi, ma circondati da giocattoli o da animali da compagnia, così da richiamare temi cari all'ambito infantile, come si nota nelle *Infanti di Spagna Isabella Clara Eugenia e Caterina Michela*, ritratte dalla pittrice cremonese Sofonisba Anguissola in compagnia di un maltese ed un pappagallo verde (fig.4).



Fig.3

Agnolo di Cosimo Tori, detto il Bronzino, *Ritratto di Eleonora di Toledo con il figlio Giovanni*, 1545. Galleria degli Uffizi, Firenze.



Fig.4

Sofonisba Anguissola, *Infanti di Spagna Isabella Clara Eugenia e Caterina Michela*, 1569-1570. Royal Collection, Green Drawing Room, Buckingham Palace, Londra.

All'epoca vi era, però, anche una tendenza opposta, che negava qualsiasi interesse per la riproduzione di immagini di bambini, poiché li si riteneva esseri umani ancora in fase di sviluppo. Solo con la crescita sarebbero diventati ragazzi dotati di “un'altra bellezza” e di altrettante virtù del corpo e del carattere, tali da essere più volentieri ricordate ed esaltate in un ritratto³. La giovinezza⁴ era, non a caso, l'età più apprezzata, sia dal punto

² F. Cappi Bentivegna, *Abbigliamento e costume nella pittura italiana. Rinascimento*, C. Bestetti – Edizioni d'arte, Roma 1962, p. 356.

³ D. Rosand, *Alcuni pensieri sul ritratto e la morte*, in *Giorgione e l'umanesimo veneziano – vol. I*, a cura di R. Pallucchini, Editore Leo S. Olschki, Firenze 1981, pp. 293-308.

di vista estetico, sia da quello morale, in quanto è proprio nel fiore degli anni che l'uomo può mostrare il massimo dell'armonia esteriore ed interiore. Inoltre, la difficoltà di ricerca di bambini che facessero da modello per la realizzazione di opere non giocava a favore degli artisti del XV e del XVI secolo. Succedeva spesso, infatti, che uomini o garzoni dai lineamenti vagamente giovanili posassero al posto dei bambini, stava poi al pittore trasformare le loro reali fattezze in quelle di un infante. Necessario era, poi, l'ausilio di bozze e disegni preparatori, stampe o modelli grafici diffusi a cui il pittore poteva accedere con maggiore semplicità. Anche l'esercizio di copiatura dei modelli poteva risultare utile a tale prassi, come dimostra lo *Studio per la testa di un bambino* (1490-91, fig.5) attribuito a Giovanni Antonio Boltraffio e chiaramente derivato dalla famosa *Madonna Litta* di Leonardo da Vinci (1490, fig.6).

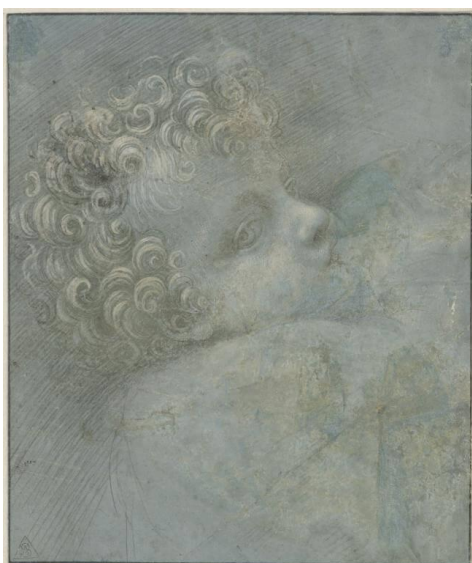


Fig.5 (a destra)
Giovanni Antonio Boltraffio, *Studio per una testa di bambino*, 1490-91. Fondazione Custodia, Collection Frits Lugt, Parigi.



Fig.6 (a sinistra)
Leonardo da Vinci, *Madonna Litta*, 1490. Hermitage, San Pietroburgo.

Un'eccezione deve essere fatta per quanto riguarda il Bambin Gesù, probabilmente la figura infantile più raffigurata nella storia dell'arte, a cui spesso, però, si è riusciti a rendere giustizia con difficoltà, specialmente per due ragioni, entrambe di carattere

⁴ Nel XVI secolo ed in quelli appena precedenti, l'età della giovinezza veniva fatta coincidere con l'inizio della vita adulta, e durava indicativamente dai 12-14 anni fino ai vent'anni (C. Pancino, *La natura dei bambini*, Bononia University Press, Bologna 2015, pp. 33-38).

puramente teologico. La prima è la propensione di origine medievale a considerare, dunque rappresentare, questo soggetto come un *homunculus*⁵, ovvero un “piccolo uomo” dall’aspetto già adulto e formato, a volte addirittura in piedi e vestito. Questa ideologia fu del tutto valida finché non vennero stabiliti i principi di realismo e ricerca della bellezza introdotti solo con il Rinascimento. La seconda ragione era dovuta al fatto che, trattandosi del figlio di Dio, si riteneva pressoché impossibile cogliere e poi riprodurre con mano mortale il carattere trascendentale di umana divinità intrinseco a tale soggetto. Per questi motivi capita non di rado di vedere nelle opere Bambin Gesù riprodotti con poca grazia e con proporzioni per nulla conformi a quelle di un neonato. Rimanendo nella sfera delle rappresentazioni simboliche, è bene notare che solo così era raffigurato il bambino nella pittura del primo periodo rinascimentale: una moltitudine di Gesù Bambini, San Giovannini, putti e angioletti si ripetevano nei dipinti che erano più comunemente richiesti. In alternativa, potevano essere protagonisti nella Strage degli innocenti, il terribile episodio quasi sempre presente nei cicli dedicati all’infanzia di Cristo, oppure impersonare i piccoli Romolo e Remo accuditi e allattati dalla lupa, Ganimede rapito da Zeus o ancora Ercole nella culla che uccide i serpenti. Non vi era alcuno stimolo nel ritrarre il bambino come singola individualità, slegato, cioè, da un mito o da una tematica tipicamente religiosa. Un cambiamento avverrà solo alla metà del Cinquecento grazie alla figura di Agnolo di Cosimo Tori⁶, più comunemente noto come il Bronzino, il quale sarà il primo artista ad approcciarsi alla ritrattistica di infanzia, indagando e raffigurando il bambino come singolo. I protagonisti di questi dipinti erano spesso figli di sovrani o nobili, realizzati secondo la consuetudine, dal vivo, con l’intento di trasmettere nella maniera più fedele possibile il reale aspetto del soggetto raffigurato. Tali opere venivano commissionate dagli abbienti genitori ed erano volte a perpetuare il ricordo della giovane prole.

Un caso italiano significativo è quello degli eredi di Cosimo I de’ Medici, di cui ci è stata tramandata una buona memoria visiva, oltre che storica. Nel 1537 i Medici erano riusciti a stabilire nuovamente la loro Signoria sotto la guida di Cosimo I, a seguito di anni di confusione causati dalla rivolta del popolo fiorentino, che portò appunto alla terza cacciata dei Medici dalla loro città. Molti furono gli sforzi del duca per riportare Firenze al suo passato splendore, ormai oscurato dall’enorme potenza economica ed

⁵ M. K. Averett, *Early Modern Child in Art and History*, Taylor & Francis, Londra 2015, p. 4.

⁶ L. Maccone, *Il bambino nell’arte attraverso i secoli*, Istituto Italiano di Arti Grafiche, Bergamo 1923, p. 66.

artistica di Roma⁷. Non mancarono, quindi, importanti commissioni e interventi di mecenatismo artistico da parte del duca verso nomi illustri, per ufficializzare e rimarcare la nuova ascesa al potere della sua famiglia. Giorgio Vasari e Agnolo Bronzino furono, certamente, gli artisti di corte che ebbero in quegli anni maggiori riconoscimenti: in particolare, come già accennato, fu proprio a quest'ultimo e alla feconda bottega che era riuscito a creare attorno a sé, che venne affidato il compito di ritrarre più volte la famiglia Medici, prole compresa.



Fig.7
Agnolo di Cosimo Tori, detto il Bronzino, *Ritratto di Giovanni de' Medici bambino*, 1545. Galleria degli Uffizi, Firenze.



Fig.8
Agnolo di Cosimo Tori, detto il Bronzino, *Ritratto di Francesco I de' Medici giovinetto*, 1551. Galleria degli Uffizi, Firenze.

Alcuni di questi dipinti si trovano ancora oggi esposti nella Galleria degli Uffizi, come il piccolo *Giovanni de' Medici* (1545, fig.7), che guarda sorridendo verso lo spettatore con spontaneità ed innocenza mentre tiene ben stretto nella mano destra un cardellino, o ancora il *Ritratto di Francesco I de' Medici giovinetto* (1551, fig.8), primo ed effettivo

⁷ Complice fu anche il fatto che alcuni membri della famiglia Medici stessa si erano ormai trasferiti nella capitale, per proseguire il proprio percorso spirituale, come Giovanni di Lorenzo de' Medici e Giulio Zanobi di Giuliano de' Medici, rispettivamente i futuri papa Leone X e Clemente VII. Questo comportò che anche tutta la cerchia di intellettuali ed artisti formatasi presso le loro corti si trasferì, privando di fatto la città di Firenze dei suoi migliori rappresentanti (H. Voss, *La pittura del tardo Rinascimento a Roma e a Firenze*, Donzelli Editore, Roma 2007, p. 112).

erede del duca e della sua consorte Eleonora di Toledo, estremamente serio e composto nel suo abito di velluto nero⁸.

Questi esempi attestano come il sottogenere del ritratto infantile avesse dei riscontri nella storia dell'arte del secondo Rinascimento italiano, nonostante fosse per le motivazioni sopradette poco diffuso e inconsueto. Inoltre, ad ora, rappresenta per noi un importante documento sugli usi e costumi del passato. Far rappresentare i propri figli come piccoli uomini e donne esprimeva il desiderio, oltre di perpetuare il loro ricordo, di iniziarli precocemente a quella che ben presto sarebbe stata la vita adulta, fatta di doveri, affari e interessi dinastici.

1.2 Storie di rappresentanza e commemorazione

1.2.1 Nobiltà e *status* sociale

Quali sono i motivi per cui questi ritratti venivano compiuti? Se davvero era considerato vano rappresentare un bambino, perché ancora portatore di una bellezza acerba, per quale ragione oggi si possono ammirare dipinti che li hanno come soggetti? Per rispondere a queste domande è bene prendere in considerazione un contesto lontano, sia da un punto di vista temporale, che culturale. Prima di tutto bisogna soffermarsi sul ruolo che in generale aveva il ritratto nella società rinascimentale⁹: quale commissione privata, il ritratto corrispondeva alla volontà di chi lo avesse richiesto di rivedere in qualsiasi momento se stesso, un membro della propria famiglia o una persona di cui avesse particolare stima. Questo comporta, certamente, anche un'evidente volontà di mantenere alla memoria un'immagine che presto non sarebbe più stata la stessa, se non addirittura il ricordo di qualcuno che non ci sarebbe stato più. Oltre che, in certi casi, una dichiarata ostentazione di potere e ricchezza. Ritrarre e farsi ritrarre aveva un costo elevato, di certo non poteva essere prerogativa di chiunque, e questo spiega il fatto per cui la maggior parte dei soggetti rappresentati fossero importanti membri di famiglie signorili e, in sostanza, esponenti dell'alta società. Lo stesso vale anche per i ritratti infantili, i cui protagonisti erano soprattutto giovani eredi di vasti regni o di consistenti

⁸ *Bronzino: pittore e poeta alla corte dei Medici*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 24 settembre 2010 – 23 gennaio 2011), a cura di C. Falciani, A. Natali, Mandragora, Firenze 2010, pp. 134-135, 138-139.

⁹ P. Burke, *Scene di vita quotidiana nell'Italia moderna*, Laterza, Roma 1988, pp. 190-205.

patrimoni: questo genere pittorico divenuto comune col tempo nel Rinascimento prevedeva, come sarà definito nei paragrafi seguenti, proprie peculiarità¹⁰.

Nel caso dei “piccoli principi” l’obiettivo dei loro ritratti era prettamente di carattere ufficiale, poiché la loro immagine serviva *in primis* a testimoniare un proseguimento dinastico e ad estendere l’albero genealogico della casa sovrana di cui erano eredi. Successivamente, tali dipinti potevano essere oggetto di scambio con altre famiglie reali, con cui si intendeva stipulare interessi di carattere economico e politico attraverso matrimoni combinati: non era di certo una novità che ciò accadesse e poiché si viveva distanti (in certi casi addirittura in Stati diversi), scambiarsi i ritratti degli eredi era l’unico modo per sapere come si presentava il promesso sposo o la promessa consorte del proprio erede¹¹. Anche per quanto riguarda i figli delle famiglie aristocratiche la situazione non era probabilmente diversa, solo forse meno formale: c’era comunque un pretesto di fondo di voler preservare il patrimonio e tramandare il buon nome della propria casata (che aveva pur sempre un riconoscimento sociale) attraverso l’accordo di matrimoni già programmati e, perciò, si commissionavano ritratti volti a presentare la nuova nobiltà e, perché no, a trovare presto per essa un buon partito. La situazione si faceva sicuramente più interessante per le donne, dato che le famiglie di queste ultime mostravano maggior necessità ad un prematuro accasamento, per evidenti motivi. Difatti, le figlie femmine non avevano modo di tramandare il cognome familiare, ma potevano conservare, sposandosi, parte del loro patrimonio incluso nella dote matrimoniale. Dunque, il male minore, era di trovare per loro un marito che fosse dello stesso *status* sociale, se non ben più ricco, così da tutelare, ed a volte ampliare, le proprie fortune. E’ il caso della *Piccola di casa Redetti* ritratta da Giovanni Battista Moroni¹² (1570-73, fig.9), oggi all’Accademia Carrara di Bergamo, la cui protagonista è una bambina non più grande di cinque anni, in atteggiamento fiero e consapevole, quasi

¹⁰ Sul tema si vedano: G. Butazzi, *Indicazioni sull’abbigliamento infantile dalle liste della Guardaroba Granducale tra la fine del secolo XVI e il secolo XVII*, in *I principi bambini. Abbigliamento e infanzia nel Seicento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria del Costume, 19 gennaio – 21 aprile 1985), a cura di K. Aschengreen Piacenti, S. Meloni, R. Orsi Landini, Centro Di, Firenze 1985, pp. 26-27; F. Cappi Bentivegna, *Abbigliamento e costume nella pittura italiana. Rinascimento*, C. Bestetti – Edizioni d’arte, Roma 1962, pp. 334-335, 356-357.

¹¹ Accadeva infatti che i promessi sposi si vedessero per la prima volta di persona soltanto davanti all’altare: tali dipinti, quindi, dovevano documentare il loro aspetto e il loro cambiamento nel tempo prima della fatidica data.

¹² A. Venturi, *Storia dell’arte italiana. 9: La pittura del cinquecento, IV*, Hoepli, Milano 1929, pp. 239-240; *Giovan Battista Moroni (1520-1578)*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Regione, 15 settembre – 15 novembre 1979), a cura di F. Rossi, M. Gregori, Azienda Autonoma di Turismo, Bergamo 1979, p. 180.

da adulta, probabilmente già conscia di quello che sarebbe stato il suo futuro. Si presume, infatti, che il quadro sia stato realizzato proprio per presentare l'erede in società, così da trovarle ben presto un buon marito: ne è testimonianza la collana di perle che porta al collo e che tiene con la mano sinistra, ritenuto simbolo di fedeltà coniugale. Inoltre, la sua bella presenza, lo sguardo fisso verso lo spettatore, i vestiti, l'acconciatura ed i gioielli, così ricchi di sfarzo e in linea con la moda del momento¹³, pur non addicendosi quasi affatto alla sua età, ne dimostrano un'ostentata sicurezza e sono segno di una buona condizione economica della famiglia. L'unico dettaglio che può adeguarsi alla sua figura è il bracciale in perle di corallo rosso nel polso sinistro: il corallo veniva fatto indossare ai bambini come amuleto contro la cattiva sorte, a colui o colei che lo portava veniva augurata una vita sana e duratura. In questo caso aveva un significato aggiuntivo, in quanto dimostrava che la piccola era in salute e pronta ad affrontare il destino che la attendeva.



Fig.9
Giovanni Battista Moroni, *Ritratto di bambina di casa Redetti*, 1570-73. Accademia Carrara, Bergamo.



Fig.10
Alessandro Vitali, *Federico Ubaldo della Rovere a due anni con palla e racchetta*, 1607. Museo Nazionale di Palazzo Mansi, Lucca.

Per quanto riguarda i maschi, invece, non esistevano precisi codici di raffigurazione, valeva la regola di mostrarsi quasi sempre in posa, con animali o giocattoli, che sono

¹³ Sul tema si vedano: F. Cappi Bentivegna, *Abbigliamento e costume nella pittura italiana. Rinascimento*, C. Bestetti – Edizioni d'arte, Roma 1962, pp. 334-335, 356-357; C. Vecellio, *Degli abiti antichi et moderni di diverse parti del mondo*, ed. Damiano Zenaro, Venezia 1590, p. 33.

peraltro gli unici elementi che permettono di identificare il soggetto. E' il caso del piccolo *Federico Ubaldo della Rovere* (1607, fig.10), ritratto da Alessandro Vitali, che in questo dipinto conservato a Lucca indossa un vestitino dalla foggia molto femminile, ma in realtà molto in voga in quel periodo e adatto ai bambini perché ne agevolava i movimenti.

Bisogna specificare, infatti, che in epoca moderna non vi era alcuna esigenza di vestire i bambini in base al sesso. Durante l'infanzia¹⁴, maschi e femmine avevano lo stesso guardaroba, in cui è comune soprattutto una veste lunga e comoda per muoversi, più o meno decorata, definita *ungherina*¹⁵. Non a caso, il piccolo Federico sembra essere stato colto in un momento di svago: tiene, infatti, nella mano sinistra una palla, nell'altra quella che sembra essere una racchetta, forse da "pelota", un gioco di origine spagnola simile al tennis molto diffuso tra il XVI e il XVII secolo. Era, dunque, normale che i bambini apparissero tutti alla stessa maniera, com'è normale tutt'oggi poter confondere un maschietto con una sua coetanea. Si tratta di un problema di identificazione di genere che si sarebbe risolto puntualmente con la crescita.

Un caso bizzarro era, infine, quello che vedeva protagonisti bambini ritratti come "pretini" o piccoli cardinali: l'abito di seta rosso e il berretto caratteristico scarlatto erano il segno di un futuro già prefissato dai



Fig.11
Bottega di Jan Kraeck (Giovanni Caracca), *Ritratto di Maurizio di Savoia bambino in abito cardinalizio*, fine XVI. Musei Reali, Galleria Sabauda, Torino.

¹⁴ Nel Cinquecento, e anche nei secoli appena precedenti, l'infanzia era un'età che durava dalla nascita fino ai 7 e gli 8 anni; in seguito si era già considerati adolescenti. La vita adulta iniziava molto prima, intorno ai 12-14 anni, solitamente per le femmine con il matrimonio e per i maschi con il lavoro o il proseguimento delle orme genitoriali (C. Pancino, *La natura dei bambini*, Bononia University Press, Bologna 2015, pp. 33-38).

¹⁵ G. Butazzi, *Indicazioni sull'abbigliamento infantile dalle liste della Guardaroba Granducale tra la fine del secolo XVI e il secolo XVII*, in *I principi bambini. Abbigliamento e infanzia nel Seicento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria del Costume, 19 gennaio – 21 aprile 1985), a cura di K. Aschengreen Piacenti, S. Meloni, R. Orsi Landini, Centro Di, Firenze 1985, pp. 26-27; A. Ghirardi, *Strategia dell'apparire. Ritratti d'amore e di morte nell'Italia moderna*, in *Storia d'Italia. Annali vol. 19 – La moda*, a cura di C. M. Belfanti, F. Giusberti, Einaudi, Torino 2003, p. 174.

genitori, i quali abituavano sin da piccoli i loro figli (spesso i secondogeniti o seguenti) alla vita ecclesiastica alla quale erano destinati¹⁶. Ne è testimone il futuro cardinale *Maurizio di Savoia* (fig.11), figlio del duca Carlo Emanuele I e di Caterina Michela d'Asburgo, nominato cardinale giovanissimo per dichiarate ragioni di carattere politico alla sola età di 13 anni senza mai effettivamente aver preso i voti.

Questa imposizione genitoriale era molto diffusa in tutti gli strati sociali e non è altro che il riflesso del timore per il futuro dei propri figli. Nelle righe precedenti sono stati riportati gli esempi di chi ce l'ha fatta, di chi, grazie ad un po' di fortuna, qualche miracolo e buona costituzione, è riuscito a vedere avverato il proprio destino. Tuttavia la storia ci rammenta che non sempre c'è un lieto fine.

1.2.2 Immagini per la memoria

L'infanzia è da sempre stata considerata il periodo più delicato dell'esistenza umana e lo era ancora di più nei secoli passati. Durante il XVI secolo malattie ed incidenti domestici erano all'ordine del giorno; molti bambini non erano in grado di superare nemmeno il primo anno di vita, in quanto fragili ed esposti a pericoli costanti e scarsa igiene¹⁷. La medicina si trovava ancora ad uno stadio rudimentale, nonostante venisse affinata ormai con costanza (soprattutto dopo la nascita delle prime Università) e le conoscenze in tale ambito fossero in evoluzione. Questo, però, non era abbastanza: i più piccoli si ammalavano facilmente e solo pochi di loro avevano la possibilità di sopravvivere, o perché erano di forte costituzione, o perché avevano la possibilità di rigenerarsi grazie al trasferimento nelle tenute familiari di campagna, in cui potevano godere di un'aria più salubre per le loro condizioni. Inoltre, non tutti potevano avere accesso a visite e cure mediche: questo era spesso limitato solo ai nobili, va da sé, quindi, che le classi sociali meno abbienti fossero anche quelle maggiormente colpite da tali perdite.

Un altro fattore rilevante era l'inesistenza della disciplina pediatrica come oggi noi la intendiamo: la medicina si focalizzava sullo studio del corpo umano adulto e delle

¹⁶ F. Cappi Bentivegna, *Abbigliamento e costume nella pittura italiana. Rinascimento*, C. Bestetti – Edizioni d'arte, Roma 1962, pp. 356-357.

¹⁷ Sul tema si veda: C. Pancino, *La natura dei bambini*, Bononia University Press, Bologna 2015, pp. 123-176.

malattie da cui era colpito; il pensiero che per i bambini servissero, invece, cure e attenzioni diverse era davvero ancora lontano. Tale accorgimento avverrà solo nel Settecento, quando la pediatria inizierà ad essere considerata un settore distinto della medicina, con proprie regole e metodologie. Ciò non significa, tuttavia, che in precedenza non fossero già avvenuti tentativi di separazione dei due settori da parte di alcuni studiosi: il *De arte medica infantium* di Ognibene Ferrario¹⁸ (1577) e il *De morbis puerorum* di Girolamo Mercuriale¹⁹ (1583) ne sono testimonianze. Questi appena citati sono testi puramente teorici, scritti con l'intento di realizzare una lista delle malattie che più frequentemente potevano colpire i bambini. Il loro limite era, tuttavia, quello di non avere alcun corrispettivo pratico, poiché non vi è alcun accenno ad una qualche esperienza sul campo dei loro autori che potesse avvalorarne l'attendibilità scientifica; le malattie erano citate in maniera totalmente accademica, a volte anche corretta, con riferimenti a scoperte di importanti sapienti del passato, quali si consideravano Aristotele, Galeno e Ippocrate. Inoltre, anche i capitoli dedicati alle cure proposte sembrano essere il risultato di bizzarre credenze tramandate nel tempo²⁰ e prive di qualsiasi fondamento scientifico. Per questo motivo nel 1603 lo studioso Scipione Mercurio pubblicò alcuni scritti, tra cui *La comare* e il *De gli errori popolari d'Italia*²¹, in cui pratiche assurde considerate fino ad allora validi trattamenti di guarigione furono riportate e denunciate come inutili e spesso ancora più nocive alla vita dei bambini.

Di queste credenze quasi magiche facevano parte anche i cosiddetti amuleti, oggetti ricavati dal mondo naturale, a cui venivano riconosciuti poteri speciali di cura e protezione da ogni male. Veniva, infatti, consigliato ai bambini di indossarli, al fine di scacciare via ogni minaccia e cattiva sorte: rametti o gioielli di corallo, denti di lupo, ciuffi di pelo di tasso, piccoli corni, erano gli oggetti più curiosi ed utilizzati nei secoli d'età moderna. Se ne ha riscontro anche nella storia dell'arte: moltissimi Bambin Gesù²²

¹⁸ O. Ferrario, *De arte medica infantium, libri quatuor*, ed. Pietro Maria Marchetto, Brescia 1577.

¹⁹ G. Mercuriale, *De morbis puerorum item de venenis et morbis venenosis*, ed. Conrad Waldkirch, Basilea 1583.

²⁰ Era ancora la *Naturalis Historiae* di Plinio il Vecchio il testo maggiormente consultato per quanto riguarda la conoscenza che si aveva allora delle pratiche curative (C. Pancino, *La natura dei bambini*, Bononia University Press, Bologna 2015, p. 177).

²¹ S. Mercuri, *La comare o raccogliatrice*, ed. Francesco de Rossi, Verona 1642; S. Mercuri, *De gli errori popolari d'Italia. Libri sette, divisi in due parti*, ed. Gio. Battista Ciotti, Venezia 1603; C. Pancino, *La natura dei bambini*, Bononia University Press, Bologna 2015, pp. 170-176.

²² Bisogna specificare, però, che il rametto di corallo se indossato dal Bambin Gesù assumeva un altro significato diffuso nella comunità cristiana, quale prefigurazione della futura passione e morte di Cristo.

e principini delle più importanti famiglie sovrane d'Europa erano spesso addobbati con questa varietà di oggetti oggi definibili di superstizione.

Esempio noto è probabilmente la cosiddetta *Pala Montefeltro* (*Sacra Conversazione con la Madonna col Bambino, sei santi, quattro angeli e il donatore Federico da Montefeltro*) di Piero della Francesca (1474, fig.13), in cui appare in evidenza il rametto di corallo al collo del piccolo Gesù dormiente sulle gambe della Vergine. Nel ritratto dei *Garzia de' Medici bambino* (1572, fig.13), invece, il piccolo porta al collo una collana d'oro con un ciondolo molto particolare, composto da un'arpa ed un corno (probabilmente un dente di lupo²³), simbolo augurale di buona speranza.



Fig.12

Piero della Francesca, *Sacra Conversazione con la Madonna col Bambino, sei santi, quattro angeli e il donatore Federico da Montefeltro* (*Pala Montefeltro*), particolare, 1474. Pinacoteca di Brera, Milano.



Fig.13

Agnolo di Cosimo Tori, detto il Bronzino, *Ritratto di Garzia de' Medici bambino*, 1550. Museo del Prado, Madrid.

Tuttavia, nonostante i numerosi tentativi di mantenere in vita questi fragili corpi, spesso la malattia era impossibile da far cessare e la morte era inevitabile. La perdita di figli in tenera età corrispondeva, e corrisponde tuttora, per i genitori e la famiglia ad un dolore straziante, a cui bisogna dare consolazione. Uno dei modi più diffusi nella storia era la raffigurazione del defunto, così da colmare (anche se solo in una minima parte)

²³ Il dente di lupo era usato tra il XVI e XVII secolo dai bambini dell'alta società anche come "dentarola", per alleviare il dolore alle gengive dovuto alla crescita dei primi denti da latte (C. Pancino, *La natura dei bambini*, Bononia University Press, Bologna 2015, p. 25).

l'assenza che la morte aveva provocato. Nascono così molti ritratti, non solo di bambini, ma anche di uomini adulti, con il chiaro intento di elaborare il lutto, oltre che mantenere per sé un caro e vivido ricordo. Tale sorte poteva toccare anche ai figli di regnanti o di nobili famiglie, non era solo il popolo a soffrirne: si ricorda così la piccola *Bia de' Medici* (1542, fig.14), raffigurata dal Bronzino all'età di 5 anni, che perse la vita ammalandosi durante un viaggio condotto tra le campagne aretine insieme al padre. Bia era infatti la primogenita illegittima del duca Cosimo I de Medici, avuta da un'amante ignota, ma non per questo dimenticata; appare qui serena e pacata, la sua espressione non fa intendere in nessun modo di aver trascorso alcuna sofferenza.



Fig.14
Agnolo di Cosimo Tori, detto il Bronzino, *Ritratto di Bia de' Medici*,
1542. Galleria degli Uffizi, Firenze.

Eppure ci sono molti elementi che lo fanno intendere²⁴: innanzitutto, è ormai attestato il fatto che questo dipinto sia stato realizzato dopo la morte della duchessina utilizzando la sua maschera funebre (pratica molto comune all'epoca), inoltre la scelta di colori e toni

²⁴ *Bronzino : pittore e poeta alla corte dei Medici*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi,, 24 settembre 2010 – 23 gennaio 2011), a cura di C. Falciani, A. Natali, Mandragora, Firenze 2010, pp. 132-133.

freddi, quasi cristallini, come anche il pallore del volto, la fa apparire molto più simile ad un essere angelico che una bambina in carne ed ossa. Non tutti i ritratti aventi come soggetto bambini non più in vita, però, hanno un così chiaro intento di raffigurarli con un aspetto non più terreno: il *Ritratto di Antonia Ghini*²⁵ (1583, fig.15) di Lavinia Fontana venne commissionato alla pittrice bolognese dal padre della piccola, Vincenzo Ghini, con il desiderio di ricordare la figlia esattamente com'era in vita, quindi sana e dall'aspetto più grazioso possibile. Per questo motivo la vediamo raffigurata in piedi, fiera e ben "acconciata", con un abito lungo e sontuoso quasi da adulta; nella mano destra tiene un manicotto in pelliccia, ostentazione di un lusso richiamato poi anche dai preziosi gioielli. Nell'altra mano tiene invece una mela, simbolo forse del peccato originale da cui deriverebbe ogni male, anche quello della triste perdita di una giovane figlia.



Fig.15
Lavinia Fontana, *Ritratto di Antonia Ghini*, 1583.
Collezione privata.



Fig.16
Alessandro Allori, *Ritratto di Lucrezia Minerbetti*, 1580.
Seminario Patriarcale, Pinacoteca Manfrediniana,
Venezia

Dall'iscrizione presente nel dipinto si può dedurre il motivo per cui questo quadro venne commissionato e, nonché la causa che portò Antonia Ghini alla morte:

²⁵ M. T. Cantaro, *Lavinia Fontana bolognese pittrice singolare, 1552 - 1614*, Jandi Sapi Editori, Milano 1989, p. 111; A. Ghirardi, *Strategia dell'apparire. Ritratti d'amore e di morte nell'Italia moderna*, in *Storia d'Italia. Annali vol. 19 - La moda*, a cura di C. M. Belfanti, F. Giusberti, Einaudi, Torino 2003, pp. 173-174.

«EFFICIEM HANC ANTONIE PUELLAE SU ... / ECP. EQUAE Q INDOLIS
VINCENTIUS GHINUS / PATER FILIAE MORTIS QUASI PRAESAGUS ANTE /
OBITUM [...] MDLXXXII DIE XV DECEMB ... / [...] AUTEM, NEMPE XXIV
EIUSDEM / MENSIS DIE VAREOLIS ET PAPULIS [...]»²⁶.

Simile deve essere stato il motivo che ha mosso i genitori di un'altra bambina, strappata alla vita troppo presto, a commissionarne un'immagine commemorativa: si tratta di *Lucrezia Minerbetti* (1580, fig.16)²⁷. Il suo ritratto, di mano dell'artista fiorentino Alessandro Allori, è oggi conservato alla Pinacoteca Manfrediniana di Venezia e sarà il tema dei prossimi capitoli di questo elaborato.

²⁶ M. T. Cantaro, *Lavinia Fontana bolognese* pittrice singolare, 1552 - 1614, Jandi Sapi Editori, Milano 1989, cit., p. 111.

²⁷ A. Ghirardi, *Strategia dell'apparire. Ritratti d'amore e di morte nell'Italia moderna*, in *Storia d'Italia. Annali vol. 19 – La moda*, a cura di C. M. Belfanti, F. Giusberti, Einaudi, Torino 2003, p. 173.

CAPITOLO SECONDO: LA RITRATTISTICA DI ALESSANDRO ALLORI

2.1 Alessandro Allori «il secondo Bronzin»

Una prima impressione di come Alessandro Allori fosse considerato dai contemporanei ci viene data dai *Sonetti* di Benedetto Varchi pubblicati nel 1555, anno in cui l'Allori non era ancora ventenne:

«Caro ALESSANDRO mio, ch'al primo fiore
De' più verdi anni, non pur del grande nome
Superbo andate, ma del bel cognome
Vostro, ch'io porto sacro in mezzo al core,
Seguite il toscano Apelle, eterno onore
Dell'Arno, e fate sì ch'ancor si nome
Il secondo BRONZIN, pria che le chiome
Cangiate, e 'l mondo dopo lui v'honore;
Questo human sonno, così breve, nulla
Risvegliare altro e far longevo puote,
Che d'ardente virtù ben caldo raggio:
Io, che pur dianzi m'addormiva in culla,
Hor di neve mischiato ambe le gote,
Quanto vorrei salir, tanto ogn'hor caggio²⁸».

Il Varchi non ha alcun dubbio nel ritenere questo artista già una promessa dell'arte fiorentina del suo tempo; definendolo «il secondo Bronzino» è consapevole di quelle che sono le sue capacità come artista, tanto da considerarlo, infatti, l'erede di uno degli artisti più affermati del suo tempo. Egli non indugiò molto a commissionare al giovane Alessandro un ritratto – presumibilmente quello di Giulio della Stufa, suo amore platonico e destinatario di un altro ciclo di sonetti del Varchi – il cui dipinto sarebbe anche il motivo del ringraziamento e dell'elogio tessuto all'interno di questo componimento poetico. La prassi di mostrare gratitudine ad un amico per una cortesia degnamente svolta era molto comune, qualche anno prima, ad esempio, anche il Bronzino venne celebrato con altrettanti versi per la realizzazione su volontà del letterato del ritratto di Lorenzo Lenzi (fig.17), altra fiamma del Varchi.

²⁸ B. Varchi, *Sonetti*, ed. Lorenzo Torrentino, Firenze 1555, cit., p. 122.



Fig. 17
Agnolo di Cosimo Tori, detto il Bronzino, *Ritratto di Lorenzo Lenzi*, 1527-28. Pinacoteca del Castello Sforzesco, Milano.

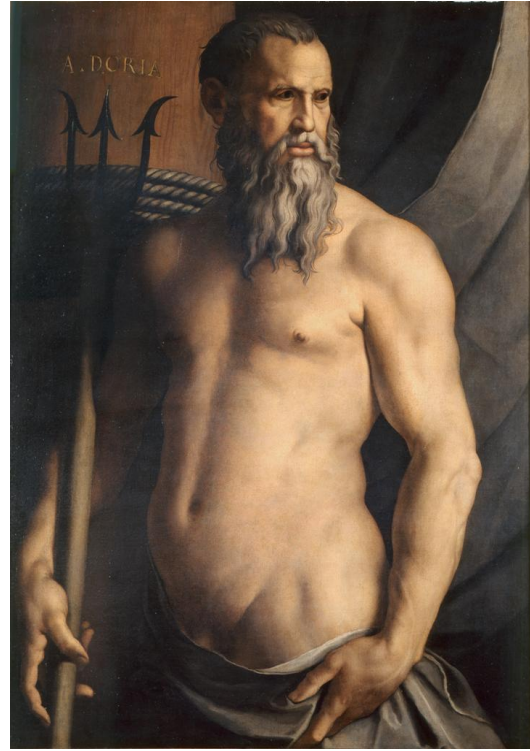


Fig.18
Agnolo di Cosimo Tori, detto il Bronzino, *Ritratto di Andrea Doria come dio del mare (Nettuno)*, 1545-46. Pinacoteca di Brera, Milano.

Appare dunque evidente la riconoscenza di Benedetto Varchi per Agnolo Bronzino, che ben presto si manifestò anche verso il giovane Alessandro Allori. Sia il Varchi che il Bronzino erano assidui frequentatori di casa Allori, oltre che cari amici del padre dell'artista, Cristofano, con il quale condividevano la passione per la poesia e per le belle arti. Dunque potrebbe essere lecito pensare che le parole del Varchi spese in onore dell'Allori non siano frutto di un'ammirazione del tutto sincera e imparziale, ma che siano invece di parte, dovute al particolare legame amicale (addirittura quasi parentale) che si era venuto a creare sin da quando il pittore era bambino. Quello stesso legame che qualche anno più avanti portò alla nascita di un altro duraturo rapporto, soprattutto di tipo professionale, tra l'Allori e il nipote di Benedetto Varchi, Alessandro Menchi da Montevarchi, medico e anatomista, le cui lezioni tenute presso lo Spedale di Santa Maria Nuova, praticate attraverso la dissezione diretta di cadaveri, saranno fondamentali all'artista per studiare dal vivo l'anatomia umana²⁹.

²⁹ S. Lecchini Giovannoni, *Alessandro Allori*, Umberto Allemandi Editore, Torino 1991, p. 35; G. Gentilini, *La corte, il mare, i mercanti. La rinascita della Scienza. Editoria e società. Astrologia, magia e alchimia*, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento*, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Istituto e Museo di Storia della Scienza, Orsanmichele, 28

Eppure un particolare episodio della vita del Varchi può togliere il dubbio riguardo al fatto che egli potesse essere certo delle capacità del giovane Allori. Nonostante la passione per la pittura del letterato non sembra che egli fosse particolarmente avvezzo a farsi ritrarre, solo pochi artisti infatti, peraltro tra i più intimi e familiari, ebbero tale opportunità, e tra questi vi è pure l'Allori. Del ritratto in questione non vi è purtroppo alcuna notizia: ancora oggi non è stato possibile identificarlo, né è dato sapere se tale dipinto ritraesse soltanto l'umanista, raffigurato al naturale o in maniera allegorica (come si era soliti fare, si pensi ad esempio al *Ritratto di Andrea Doria come dio del mare* di Agnolo Bronzino, fig.18) o se il suo volto comparisse invece in un'opera dal soggetto più ampio (ad esempio in una pala d'altare o in un affresco con altre figure). A testimonianza del dipinto rimane soltanto una poesia, che ancora una volta elogia il lavoro e le doti del giovane artista, si tratta di una strofa di un sonetto dedicato al Bronzino:

«E se 'l vostro ALESSANDRO al primo fiore
la bell'opera ha fatto, ove ancor io
sempre vivrò fuor del comune oblio,
solo è stata di Dio grazia e favore³⁰».

Qui il Varchi ringrazia Dio per il talento donato al giovane uomo, il quale ha potuto rendere la propria immagine eterna nel ritratto³¹; è un grande dispiacere non avere alcuna prova del dipinto a confermare le parole dello scrittore.

Da questa breve panoramica risulta evidente come la fortuna artistica di Alessandro Allori abbia avuto inizio grazie al nome del suo maestro e protettore Agnolo Bronzino. Il periodo di formazione presso la bottega del Bronzino sarà infatti fondamentale per la crescita professionale di questo artista, a rafforzarla saranno poi i futuri viaggi romani compiuti tra il 1554 e il 1560, grazie ai quali avrà modo di avvicinarsi all'arte di un altro grande maestro del suo tempo: Michelangelo, al quale dedicherà ogni sua passione e studio. La pittura di Alessandro Allori può essere considerata, per questo motivo, continua ricerca di uno stile derivato dalla commistione tra queste due maniere, quella bronzinesca e quella michelangiotesca. Nonostante l'impegno e la volontà di uscire dai

settembre – 15/22 giugno 1980-1981), a cura di P. Galluzzi, G. Pansini, L. Perini, P. Zambelli, Gruppo Editoriale Electa, Milano 1980, p. 172.

³⁰ B. Varchi, *Sonetti spirituali*, ed. Giunti, Firenze 1573, cit., p. 46.

³¹ A. Geremicca, *Sulla scia di Agnolo Bronzino, Alessandro Allori sodale di Benedetto Varchi. Un ritratto 'misconosciuto' del letterato e un suo sonetto inedito*, in *La Rivista. Études culturelles italiennes Sorbonne Universités*, 5, 2017, p. 86.

canoni fiorentini con cui ormai la sua arte si contraddistingueva, l'Allori non riuscì però mai ad acquisire la totale padronanza della maniera romana, tanto in voga nei suoi anni, e per cui provava particolare propensione ed interesse. Si nota infatti come gli insegnamenti del suo primo maestro, il Bronzino, saranno una costante sempre presente nella sua pittura, moderati soltanto dalla molta pratica e dal trascorrere degli anni. Tuttavia saranno proprio quegli insegnamenti che lo porteranno a divenire erede di un'importante bottega, artista di corte presso la famiglia Medici e, soprattutto, ritrattista della nobiltà fiorentina del suo tempo.

2.1.1 Gli anni della formazione

Per anni si è considerato Agnolo di Cosimo Tori, detto il Bronzino, zio di Alessandro Allori, e questo a causa di un'incomprensione dovuta alla ripresa da parte dell'allievo del soprannome del proprio maestro, Bronzino appunto, con l'esplicita intenzione di rimandare ad una familiarità stilistica fra i due. Questo è anche e soprattutto dovuto dal modo in cui l'Allori firmava le proprie opere: inizialmente con *Alexander Allorius Bronzini Alumnus*, *Alessandro Allori discepolo del Bronzino*, quindi con l'esplicita intenzione di attribuire l'onore della sua crescita artistica alla bottega bronzinesca, poi, dagli anni Ottanta del Cinquecento, con *Allori Bronzino*, *Alexander Bronzinius Allorius*, acquisendo completamente il termine *Bronzino* come fosse il suo secondo cognome. Agnolo Bronzino era in realtà un caro conoscente del padre di Alessandro, Cristofano di Lorenzo Allori, il quale fece la promessa di badare alla famiglia dell'amico dopo la sua morte, avvenuta il 14 luglio 1555³², quando Alessandro era appena un ragazzo. Quello stesso anno si trasferì nella loro casa di Firenze, nell'attuale corso degli Adimari³³, prendendosi cura sin da subito dei suoi figli come fosse un vero padre. In sostanza, quindi, nessun legame di sangue legava il Bronzino ad Alessandro Allori, tuttavia non si trattava certo di un normale rapporto maestro-allievo: si trattava piuttosto di un vero e proprio legame padre-figlio, documentato anche dai contemporanei. Il primo ad

³² Di questo fatto ne è testimonianza un sonetto composto da Agnolo Bronzino: «Mentre che 'n su le spalle il grave tolgo/ Onesto peso, e ch'al defunto amico / Rendo il debito officio [...]», in D. Moreni, *Sonetti di Angiolo Allori detto il Bronzino et altre rime inedite di più insigni poeti*, Stamperia Magheri, Firenze 1823, p. 68.

³³ S. Lecchini Giovannoni, *Alessandro Allori*, Umberto Allemandi Editore, Torino 1991, p. 33.

accennare al legame fra i due fu Giorgio Vasari, storico, architetto, nonché collega del Bronzino, che nelle pagine dedicate alla vita del giovane Allori scriveva:

« [...] il quale è stato amato sempre dal suo maestro, non come discepolo, ma come proprio figliuolo, e sono vivuti e vivono insieme con quello stesso amore, fra l'uno e l'altro, che è fra buon padre e figliuolo³⁴.»

Ad avvicinarli fu anche il fatto che sin da bambino Alessandro Allori manifestò un interesse per l'arte e un talento naturale non sottovalutabile. Ne conseguì che, ben presto, iniziò a fare pratica e a perfezionare la tecnica (che già dimostrava modestamente) nella bottega del suo patrigno: tra tutti gli allievi fu quello che ebbe maggiori attenzioni, poiché appariva già evidente che il Bronzino lo aveva scelto come suo successore e futuro erede della propria bottega. Dunque la volontà dell'Allori di voler fare proprio l'appellativo con cui era noto il proprio maestro fu certamente una dimostrazione di stima e di affetto verso di lui, ma ha causato non pochi problemi agli storici dell'arte, specialmente dal momento in cui si è voluti identificare, ricostruire e distinguere l'intera produzione artistica di questi due autori. Molti dipinti non solo portavano la medesima firma, ma capitava di riconoscervi persino la medesima mano, poiché all'inizio del proprio percorso di formazione l'Allori aveva perfettamente assimilato lo stile del maestro, riproducendone quasi perfettamente i tratti, la maniera ed i colori. Col tempo, e in particolare grazie all'impegno della studiosa Albertina Furno³⁵, si è riusciti a fare maggior chiarezza, innanzitutto sul legame tra Agnolo Bronzino ed Alessandro Allori, successivamente sulla paternità delle opere, accuratamente confrontate e attribuite. Un lavoro decisamente non facile da condurre e ancora non completamente concluso: molte attribuzioni sono ritenute ancora oggi incerte, tanto da dividere gli esperti.

E' il caso dei ritratti dei membri della famiglia Medici, commissionati più volte nel corso degli anni dal duca Cosimo I al Bronzino e di cui sono state fatte numerose riproduzioni. Il primo incarico di ritrarre l'intera famiglia ducale venne assegnato intorno al 1545, di questo gruppo fanno parte i ritratti del duca, della propria consorte Eleonora di Toledo e dei figli, principalmente tutti ancora in tenera età. Successivamente ne vennero richiesti dei nuovi, compiuti tra il 1550 e il 1551 e

³⁴ G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, ed. Giuntina, Firenze 1568, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, Firenze S.P.E.S., già Sansoni, 1966-1987, p. 867.

³⁵ Si veda: A. Furno, *La vita e le rime di Agnolo Bronzino*, Flori, Pistoia 1902; S. Lecchini Giovannoni, *Alessandro Allori*, Umberto Allemandi Editore, Torino 1991, p. 10.

presumibilmente realizzati in occasione di un soggiorno pisano dei figli e della corte medicea. Molti dei ritratti eseguiti durante gli anni Cinquanta del Cinquecento sembrerebbero attribuibili ad un allievo del maestro, a causa di una maniera pittorica più insicura e meno definita, e il nome avanzato fu principalmente quello dell'Allori. Tale supposizione venne ben presto smentita, poiché proprio in quell'occasione l'Allori, appena sedicenne, si trovava a Firenze: ciò è attestato da un documento conservato presso l'Archivio di Stato di Firenze³⁶, il quale dichiarerebbe che in quel periodo il giovane artista era stato incaricato di occuparsi della bottega del maestro nei giorni della sua assenza, ritirando per suo conto parte della provvigione ducale. Dunque pare impossibile che l'Allori potesse trovarsi in ritiro con la corte medicea a Pisa e contemporaneamente occuparsi degli affari del Bronzino in questa commissione. Un terzo gruppo di ritratti medicei risalirebbe agli anni tardi della produzione artistica del Bronzino, databili tra il 1565 e il 1569, si tratta di una serie di ventiquattro quadretti, già citati dal Vasari nella sua edizione delle *Vite* del 1568³⁷, appesi nello scrittoio di Calliope, la stanza dedicata allo studiolo di Cosimo I in Palazzo Vecchio, opere che ritraevano l'intera genealogia medicea da Cosimo il Vecchio in poi. Si tratta di dipinti di dimensioni inferiori rispetto ai precedenti, realizzati ad olio su un supporto di lastra di stagno. La valutazione qualitativa e stilistica non ha permesso di attribuire con assoluta certezza questi ultimi dipinti al Bronzino, come anche molti tra i precedenti citati; è ancora valida l'ipotesi che tali opere possano essere derivate da un prototipo iniziale precedentemente realizzato dal maestro, il quale avrebbe fatto ricorso ad aiuti di bottega per portare a termine tutte le commissioni. Possono quindi essere stati iniziati dal maestro e poi conclusi, in un secondo momento, da un allievo, o addirittura essere stati totalmente realizzati da collaboratori, i quali si basavano su un originale come guida, quindi un dipinto già esistente o un bozzetto del loro precettore. A seconda delle opere venivano scelti gli aiutanti più capaci; in questo caso non stupisce che si pensi all'Allori quale realizzatore delle copie dei ritratti medicei, trattandosi dell'allievo più vicino al Bronzino, oltre che del ritrattista fiorentino più promettente della propria generazione. L'esempio su cui gli studiosi si sono maggiormente soffermati è certamente quello del *Ritratto di Maria di Cosimo I Medici* conservato presso le Gallerie degli Uffizi (1551,

³⁶ Archivio di Stato di Firenze (ASFi), Guardaroba Medicea, n. 10, c. 105, citato in *Bronzino: pittore e poeta alla corte dei medici*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 24 settembre 2010 – 23 gennaio 2011) a cura di C. Falciani, A. Natali, Mandragora, Firenze 2010, p. 140.

³⁷ G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, Firenze S.P.E.S., già Sansoni, 1966-1987, p. 866.

fig.19), la cui paternità attribuita ad Agnolo Bronzino non ha convinto alcuni esperti dell'arte fiorentina di secondo Cinquecento. È stata più volte avanzata l'ipotesi che possa trattarsi di una copia di Alessandro Allori, poiché stilisticamente si avvicina ai ritratti giovanili e indipendenti di tale artista, nello specifico per la maniera di disegnare gli occhi e le manie per la tendenza a rendere le figure più piacevoli rispetto al maestro. Si noti infatti come l'espressione della duchessina non risulti rigida ed astratta come quella dei volti di altri personaggi medicei raffigurati dal Bronzino, ma risulti invece più naturalistica ed esprima velati sentimenti di fierezza e pacatezza.



Fig.19
Agnolo di Cosimo Tori, detto il Bronzino, *Ritratto di Maria di Cosimo I de' Medici*, 1551. Galleria degli Uffizi, Firenze.



Fig.20
Alessandro Allori, *Ritratto di Maria de' Medici*, post 1550 - ante 1560. Musei Reali, Galleria Sabauda, Torino.

A suscitare ulteriori dubbi è la presenza di un altro ritratto (fig.20), attribuito con quasi totale certezza all'allievo bronzinesco, che vede sempre protagonista la primogenita di Cosimo I, Maria de' Medici, di qualche anno più grande rispetto al precedente dipinto. L'abito è della foggia tipica delle nobili donne fiorentine sposate o promesse in spose³⁸, esso è composto da una veste in tessuto di broccato d'oro alla quale sono aggiunte morbide maniche in velluto al di sopra e dal tipico colletto "a lattughine", che lasciava scoperto il collo. La collana di perle e l'anello all'anulare sinistro confermano

³⁸ C. Vecellio, *Degli habiti antichi et moderni di diverse parti del mondo*, D. Zenaro, Venezia 1590, p. 228.

maggiormente l'ipotesi che la giovane donna fosse già stata promessa in sposa³⁹. Maria tiene inoltre un libro tra le mani, prova delle sue doti intellettuali. Nonostante evidenti discrepanze tra i due ritratti è possibile osservare alcune somiglianze nella posa delle mani e nella cerchiatura marcata degli occhi, segni riconosciuti come caratteristici dell'Allori; è inoltre difficile non notare un leggero sorriso, quasi solo accennato, nella *Maria de' Medici* della Galleria Sabauda, assente invece nel dipinto bronzinesco, ove il soggetto è del tutto composto.



Fig 21
Agnolo di Cosimo Tori, detto il Bronzino (attr.), *Ritratto di Ferdinando de' Medici bambino*, 1550-60 ca. Museo Nazionale di Palazzo Mansi, Lucca.



Fig.22
Bottega di Agnolo di Cosimo Tori, detto il Bronzino, *Ritratto di Ferdinando de' Medici bambino*, 1565-69 ca. Galleria degli Uffizi, Firenze.

Le medesime supposizioni sono state avanzate anche per il *Ritratto di Ferdinando de' Medici bambino* (fig.21), conservato nella Pinacoteca di Palazzo Mansi a Lucca e ritenuto da sempre uno dei famosi prototipi bronzineschi da cui sarebbero derivati in seguito nuovi ritratti di bottega dello stesso soggetto. Uno di questi è il piccolo ritratto del futuro Ferdinando I, custodito presso la Galleria degli Uffizi (fig.22), il quale fa

³⁹ Maria de' Medici era stata promessa in sposa al figlio del duca di Ferrara Alfonso II d'Este, le nozze non vennero mai celebrate a causa della prematura morte della ragazza – colpita probabilmente dalla malaria – avvenuta nel 1557, all'età di 17 anni. Fu poi sua sorella Lucrezia a sposare Alfonso e consolidare in tal modo gli interessi tra i ducati di Firenze e Ferrara (*Bronzino: pittore e poeta alla corte dei Medici*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 24 settembre 2010 – 23 gennaio 2011), a cura di C. Falciani, A. Natali, Mandragora, Firenze 2010, p. 140).

parte di quella collezione di ritratti su stagno realizzata per lo studiolo di Cosimo I in Palazzo Vecchio. L'attribuzione del dipinto lucchese è stata recentemente messa in dubbio della studiosa Simona Lecchini Giovannoni; nella sua monografia dedicata ad Alessandro Allori⁴⁰ sottolinea più volte la presenza di caratteri stilistici tipici di questo artista, come le palpebre cerchiare ed il volto espressivo, prova di un'indagine psicologica quasi presente, invece, nei ritratti del suo maestro.

La scarsa conoscenza dei processi esecutivi di tali ritratti e l'assenza di documenti d'archivio, che avrebbero potuto attestare la presenza di queste opere nella Guardaroba Medicea⁴¹ sin dalla loro esecuzione, provoca certamente gravi lacune e complicazioni nel fare chiarezza sull'autore e la data di realizzazione. Inoltre, la consuetudine di firmare col nome del maestro anche le opere realizzate dalla bottega, è ulteriore causa di confusione. Infine, trattandosi di riproduzioni, è normale che si riconoscano evidenti affinità tra le copie note, così come è normale che l'allievo chiamato a realizzarle aderisse il più possibile allo stile del maestro, cercando di compiere al meglio il proprio lavoro.

A questo punto sembra impossibile trovare una soluzione al problema, bisogna dunque attenersi a quello che la storia ha tramandato; possiamo al massimo permetterci di avanzare qualche ipotesi, spesso però difficile da verificare.

2.1.2 La tecnica del disegno dedotta dai «Ragionamenti delle regole del disegno»

Intorno agli anni Sessanta del Cinquecento Alessandro Allori iniziò a raccogliere tutte le nozioni e gli insegnamenti di disegno ed anatomia del corpo umano acquisiti durante la formazione nel manoscritto *Ragionamenti delle regole del disegno d' Alessandro Allori con M. Agnolo Bronzino*. Nonostante le testimonianze critico-letterarie di Raffaello Borghini, che nel suo *Riposo* (1584)⁴² dichiara che il testo dell'Allori era in quegli anni ormai quasi ultimato e pronto per la pubblicazione, e soprattutto di Pellegrino Antonio

⁴⁰ S. Lecchini Giovannoni, *Alessandro Allori*, Umberto Allemandi Editore, Torino 1991, p. 37.

⁴¹ La Guardaroba Medicea era l'ufficio preposto all'amministrazione dei beni mobili dei Medici. Inizialmente aveva il solo compito di gestire e conservare il patrimonio mobiliare, quindi oggetti d'arte e suppellettili vari raccolti all'interno delle residenze e delle gallerie medicee, in seguito al trasferimento della famiglia ducale e della propria corte a Palazzo Vecchio, invece, venne riorganizzata e a tale ufficio si aggiunse quello di presiedere alla realizzazione delle opere d'arte e delle suppellettili di uso comune (es. argenteria), allestire opere teatrali, feste ed altri eventi. Sul tema si veda: M. G. Vaccari, *La Guardaroba medicea dell'Archivio di Stato di Firenze*, Regione Toscana, Giunta regionale, Firenze 1997.

⁴² R. Borghini, *Riposo*, ed. Giorgio Marescotti, Firenze 1584, p. 516.

Orlandi (1719)⁴³, il quale lo ritiene addirittura pubblicato nel 1590, non sono a noi pervenute edizioni a stampa dell'opera; il manoscritto è però giunto sino ad oggi e si trova conservato presso la Biblioteca Nazionale di Firenze⁴⁴. Alcune parti dei *Ragionamenti delle regole del disegno* sono state però analizzate e rese pubbliche dagli studiosi Roberto Paolo Ciardi⁴⁵ e Paola Barocchi⁴⁶, la quale si limita però ad esaminare soltanto una delle sei versioni esistenti dell'opera.

I *Ragionamenti delle regole del disegno* di Alessandro Allori è, dunque, un documento composto incompleto da fogli manoscritti (per un totale di 93) suddivisi in sei libri autografi riconducibili a sei stesure differenti del medesimo testo, rielaborato più volte nel corso degli anni. Scopo principale era quello di voler impartire insegnamenti riguardo la pratica del disegno attraverso la descrizione della tecnica accompagnata da relativi disegni esplicativi, che potevano valere da dimostrazione ed essere utilizzati come guide per esercitarsi. L'idea venne ad Alessandro Allori a seguito dell'incontro con un gruppo di amici, membri dell'alta società fiorentina e amanti delle arti, i quali desideravano ricevere lezioni di disegno da parte dell'artista stesso. La particolarità dei *Ragionamenti delle regole del disegno*, quindi, sta proprio nel fatto che non si tratta tanto di un manuale di tecnica del disegno indirizzato agli addetti ai lavori, quanto piuttosto indirizzato agli amatori, quindi signori e dame che desideravano dilettarsi con il disegno e la pittura. La composizione sotto forma di dialogo è un altro aspetto peculiare di quest'opera: gli studiosi che hanno analizzato le sei diverse stesure hanno potuto riconoscerne due redazioni diverse, corrispondenti ad anni differenti della vita di Alessandro Allori. La prima redazione, databile di primi anni Sessanta del Cinquecento, sarebbe composta dalle stesure 1, 2, 4, e 6; tutte queste sono caratterizzate da un dialogo, che si svolge all'interno della stanza di una casa⁴⁷, tra l'autore ed il proprio precettore, Agnolo Bronzino, il quale viene interrogato dall'allievo riguardo alcuni insegnamenti e consigli necessari per approcciarsi all'arte del disegno. L'Allori quindi affida alla figura del Bronzino il compito di spiegare i principi fondamentali della

⁴³ P. A. Orlandi, *Abecadario Pittorico*, edizione ristampata Costantino Pisarri, Bologna 1719, p. 57.

⁴⁴ Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (BNCF), Cod. Pal. E.B.16.4, citato in P. Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento. Vol. VIII - Il Disegno*, Einaudi/Ricciardi, Torino 1979, p. XVII.

⁴⁵ R. P. Ciardi, *Le regole del disegno di Alessandro Allori e la nascita del dilettantismo pittorico*, in *Storia dell'arte 12*, De Luca Editore d'arte, Roma 1971, pp. 267-283.

⁴⁶ P. Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento. Vol. VIII - Il Disegno*, Einaudi/Ricciardi, Torino 1979, pp. 1941-1981.

⁴⁷ Si presume che la casa in questione sia quella dello stesso Allori, poiché in quegli anni il Bronzino vi si era già trasferito in seguito alla morte dell'amico, nonché padre dello stesso Alessandro, Cristofano Allori (S. Lecchini Giovannoni, *Alessandro Allori*, Umberto Allemandi Editore, Torino 1991, pp. 33-34).

tecnica, ciò dimostra che negli anni in cui lavorava a queste prime versioni del testo l'artista era ancora molto legato professionalmente al Bronzino. Diversamente la seconda redazione, quella composta dalle stesure 3 e 5, risalente al 1565 circa, risulta molto più libera, e testimonia certamente una fase più autonoma dell'attività dell'Allori, slegata ormai dal proprio maestro. Durante questi anni, infatti, il pittore era riuscito finalmente ad avere un proprio posto all'interno della cerchia artistica fiorentina, ottenendo anche importanti ruoli all'interno dell'Accademia del Disegno recentemente fondata da Giorgio Vasari. Il dialogo, quindi, non si svolge più tra due persone, ma fra molteplici interlocutori. I protagonisti variano a seconda delle redazioni, ma sono principalmente i componenti di quel gruppo di facoltosi gentiluomini conoscenti dell'Allori, che lo avrebbero incitato a dar loro lezioni di disegno presso gli Orti Oricellari⁴⁸. Si riconoscono quindi tra questi signori: Vincenzo Acciaiuoli, Simone Tornabuoi, Andrea Minerbetti, Tommaso del Nero e Cosimo Rucellai.

I *Ragionamenti delle regole del disegno* vogliono quindi essere insegnamenti sulle modalità pratiche del disegno, ciò su cui si sofferma particolarmente l'Allori è la raffigurazione del corpo umano in tutte le sue componenti, dalla morfologia esterna all'anatomia interna. Lo studio dell'anatomia umana dal vivo era, infatti, una pratica molto diffusa tra gli artisti del Cinquecento, poiché era l'unico modo per poter studiare la struttura ossea e muscolare, fondamentale per comprendere appieno le torsioni e i movimenti del corpo umano. Come già detto, il giovane Allori avesse appreso nozioni di anatomia partecipando alle lezioni tenute dal medico e amico, nonché nipote di Benedetto Varchi, Alessandro Menchi da Montevarchi, presso lo Spedale di Santa Maria Nuova di Firenze, che consistevano, di fatto, nella dissezione di cadaveri, le cui membra i giovani artisti riproducevano graficamente. Un motivo, dunque, di esercitazione e trascrizione per tutti gli artisti che avrebbero voluto migliorarsi nella tecnica di riproduzione della figura umana; certamente, oggetto di indagine era anche la riproduzione del volto, molto utile per perfezionarsi nel genere del ritratto. Nel gruppo di schizzi e disegni eseguiti durante questi particolari incontri non mancano, quindi, esemplari raffiguranti volti o teste di uomini e donne di età differenti, realizzati direttamente dall'osservazione dei cadaveri, come viene ipotizzato per uno *Studio per il*

⁴⁸ Si tratta dei Giardini di Palazzo Rucellai a Firenze, famosi perché vi si tenevano importanti incontri tra cultori amanti delle arti, della politica e della retorica (P. Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento. Vol. VIII - Il Disegno*, Einaudi/Ricciardi, Torino 1979, p. 1943).

volto di un fanciullo⁴⁹ (fig.23) conservato al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi e attribuito alla mano di Alessandro Allori.

Anche il Bronzino ed il Pontormo erano avvezzi a tale pratica, che vedeva la collaborazione fra medici ed artisti, riuniti nella cosiddetta Compagnia di San Luca⁵⁰, per migliorare lo studio sul campo, prima ancora che venissero fondate le Accademie delle Arti e del Disegno.

Come già accennato solo una parte dei *Ragionamenti delle regole del disegno* è stata pubblicata in seguito dagli studiosi, si tratta della stesura n. 1, ritenuta dagli



Fig.23

Alessandro Allori, *Studio per il volto di un fanciullo*. Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Galleria degli Uffizi, Firenze.

esperti quella più completa e definitiva e riportata all'interno della collana *Scritti d'arte del Cinquecento*, opera a cura di Paola Barocchi (1979)⁵¹. Dopo una breve e convenzionale introduzione, in cui Alessandro Allori prova a convincere il proprio maestro ad aiutarlo in questa impresa, l'artista affronta il primo ragionamento intorno alle modalità di raffigurazione del volto, fondamentali per dedurre la tecnica che portò l'Allori ad avere buona familiarità con questa parte anatomica, come dimostra la sua precoce attitudine alla ritrattistica.

Vengono così dati consigli su come realizzare tutte le parti che compongono il viso umano visto di profilo, di fronte e a *mezz'occhio*, partendo a definire e dimostrare con disegni pratici prima gli occhi, poi il naso e le orecchi, ed infine la bocca (fig.24).

⁴⁹ Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Galleria degli Uffizi, inv. 10327 F (<https://euploos.uffizi.it/inventario-euploos.php?invn=10327+F>, 09/2022), citato in S. Lecchini Giovannoni, *Alessandro Allori*, Umberto Allemandi Editore, Torino 1991, p. 301.

⁵⁰ *Ivi*, p. 35.

⁵¹ P. Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento. Vol. VIII - Il Disegno*, Einaudi/Ricciardi, Torino 1979, pp. 1941-1981.

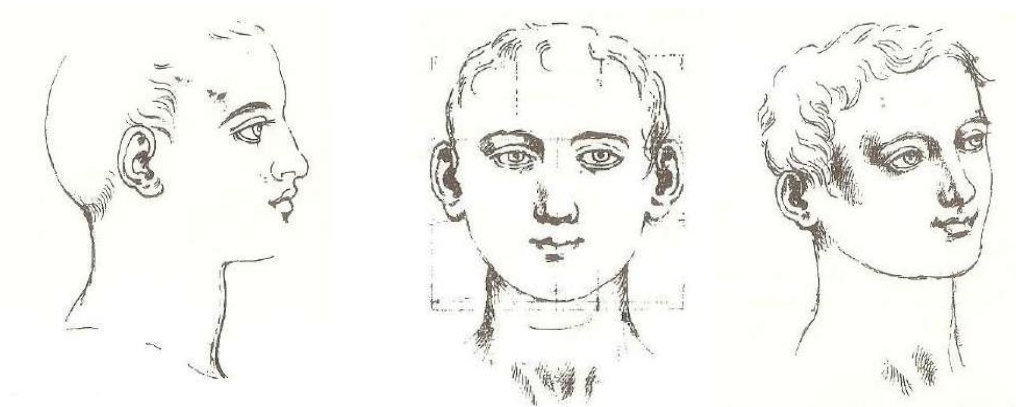
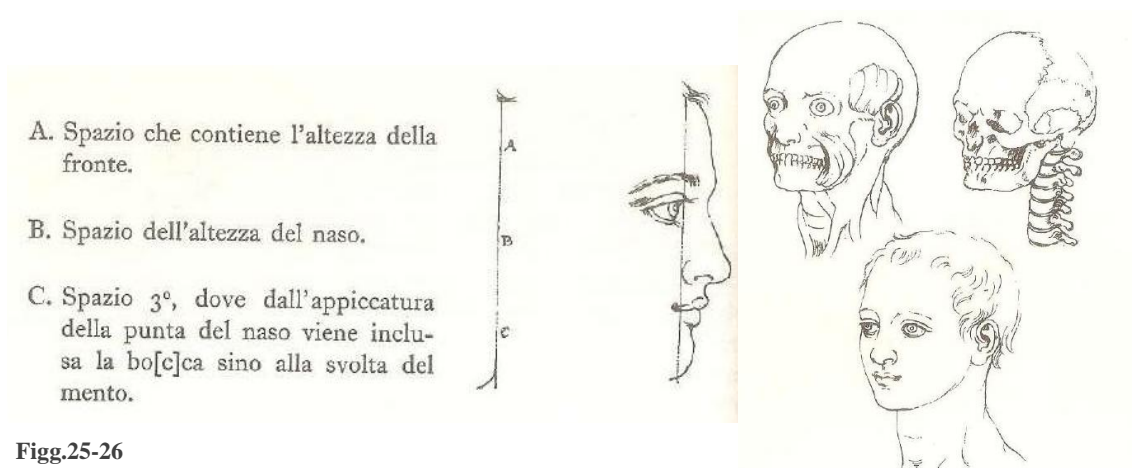


Fig.24
Alessandro Allori, *Viso umano visto di profilo, di fronte e a mezz'occhio*, 1560 ca., dimostrazione grafica.

Non mancano, inoltre, consigli sui valori proporzionali che queste parti anatomiche devono avere nel complesso (fig.25), nonché sulla realizzazione di elementi di completamento del volto, come il collo e i capelli. Così si conclude il primo ragionamento; i successivi, dedicati soprattutto all'anatomia interna (fig.26), non sono però stati analizzati nel testo della Barocchi⁵².



Figg.25-26
Alessandro Allori, *Ripartizione verticale del viso* (sinistra) e *Anatomia ed ossatura del volto umano* (destra), 1560 ca., dimostrazione grafica.

Le nozioni che l'Allori riporta all'interno dei suoi scritti sono di sostanziale importanza per gli storici dell'arte: *in primis*, offrono una panoramica teorica e pratica su come i maestri di bottega dell'epoca tramandavano ai loro allievi gli insegnamenti grafici alla base della formazione pittorica, inoltre si inseriscono perfettamente nel contesto storico-critico, che vede la pratica del disegno al centro del dibattito artistico di quegli anni. Nel 1549 Benedetto Varchi indagò su quale, tra la pittura e la scultura, fosse l'arte

⁵² P. Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento. Vol. VIII - Il Disegno*, Einaudi/Ricciardi, Torino 1979, pp. XVII-XIX.

“maggiore” secondo i più illustri uomini d’arte e di cultura della storia⁵³. Le parole di Vasari sul tema sono sicuramente le più innovative e rivoluzionarie, in quanto lo storico ed artista aretino non riconosce in nessuna delle due discipline la maggiore, bensì sostiene: «E perché il disegno è madre di ognuna di queste arti[...]»⁵⁴. Derivando sia la pittura che la scultura proprio dal disegno, è a tale disciplina che il Vasari attribuisce il primato indiscusso tra tutte le arti esistenti; non a caso, nell’arco di tutta la vita, cercherà di realizzare un *memorandum* del disegno, il cosiddetto *Libro de’ disegni*⁵⁵, con il quale intende costituire una sorta di storia del disegno, con annotazioni personali su una cospicua e particolare collezione di schizzi e disegni di epoche differenti da egli stesso composta. La medesima passione che lo condurrà, nel 1563, a fondare il primo istituto d’arte fiorentino: l’Accademia delle Arti del Disegno. Tutti questo ci dice di quanta importanza il Vasari desse al disegno, non solo visto come esercizio per giungere alla pittura, ma come arte a sé stante, da praticare liberamente, come succedeva con la pittura e la scultura. L’Allori, dal canto suo, con *Ragionamenti delle regole del disegno* intende ribadire che chiunque può avvicinarsi al mondo dell’arte, anche soltanto per diletto, ma dimostra che è prima necessaria una buona conoscenza dei principi alla base della tecnica del disegno.

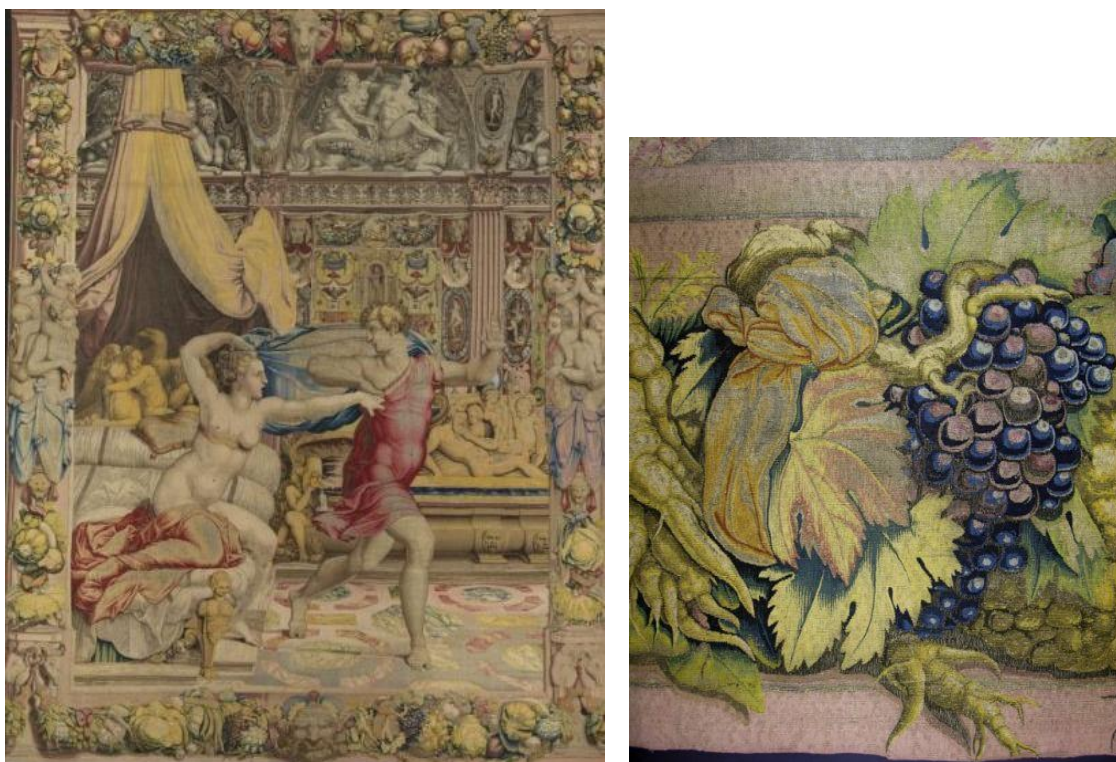
⁵³ B. Varchi, *Lezione nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura*, Ed. Lorenzo Torrentino, Firenze 1549.

⁵⁴ *Ivi*, cit, p. 62.

⁵⁵ Si tratta di una raccolta di circa 600 fogli e quasi 2000 tra disegni e schizzi artistici, databili tra il Trecento e il Cinquecento, collezionati nel tempo dal Vasari. Tale raccolta era originariamente contenuta all’interno di un unico libro, decorato a tema dallo stesso Vasari, oggi, però, i preziosi documenti sono custoditi presso importanti musei del mondo, come il Louvre di Parigi e la National Gallery of Art di New York.

2.2 Una florida produzione artistica

Alessandro Allori fu artefice di una florida produzione artistica, la quale può essere suddivisa in tre periodi principali. Il periodo giovanile lo vide allievo di Agnolo Bronzino presso la bottega fiorentina dell'artista; come già detto precedentemente, durante questo periodo, considerabile di formazione, l'Allori venne coinvolto in molti lavori di particolare rilevanza, per lo più incarichi legati alla corte medicea. Il suo nome (anche se in qualità di semplice aiutante) compare per la prima volta fra quelli degli artisti coinvolti nel riallestimento di Palazzo Vecchio, opera commissionata dal duca Cosimo I negli anni Quaranta del Cinquecento. Nello specifico l'Allori contribuì al completamento delle decorazioni delle bordature degli arazzi destinati alla Sala dei Duecento, i cui cartoni furono commissionati a Jacopo Carrucci, il Pontormo, e al suo collaboratore Bronzino, opere aventi come tema le *Storie di Giuseppe ebreo*⁵⁶ (1545-53, figg.27-28).



Figg.27-28

Jan Rost e Nicolas Karcher, *Giuseppe fugge dalla moglie di Putifarre* (sinistra) con particolare della cornice (destra), arazzi dai cartoni preparatori dei Agnolo di Cosimo Tori, detto il Bronzino, e del Pontormo, 1545-53. Palazzo Vecchio, Firenze.

⁵⁶ Sul tema si veda: *Bronzino: pittore e poeta alla corte dei medici*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 24 settembre 2010 - 23 gennaio 2011), a cura di C. Falciani e A. Natali, Mandragora, Firenze 2010, pp. 124-130.

Contemporaneamente l'Allori venne chiamato a collaborare alla creazione dei già citati ritratti della famiglia de' Medici; è grazie a queste commissioni e al conseguente viaggio romano intrapreso tra il 1554 e il 1560, all'età di 19 anni, che le abilità pittoriche dell'artista iniziarono ad essere notate dalle importanti famiglie della nobiltà fiorentina frequentatrici della capitale⁵⁷: gli anni Sessanta e Settanta del Cinquecento rientrarono, quindi, in una nuova fase dell'attività artistica dell'Allori, poiché è durante questo periodo che l'artista riuscì ad ottenere le sue prime commissioni autonome, non più connesse alla bottega bronziniana. Partecipò, così, al progetto decorativo degli interni di ville e palazzi appartenenti a famiglie aristocratiche fiorentine, si pensi ad esempio ad alcuni quadri di soggetto religioso e mitologico, è il caso della *Deposizione*, del *Narciso*, del *Ratto di Proserpina* (fig. 29) e dell'*Incendio di Troia*, tutti destinati alla villa del Ponte alla Badia di Alemanno Salviati. Concorse inoltre alla decorazione di cappelle familiari nelle principali chiese fiorentine, si pensi agli affreschi per la famosa Cappella Montauto alla Santissima Annunziata, o di pale d'altare, come quella per la famiglia Pitti nella chiesa di Santo Spirito, raffigurante la *Storia dei diecimila martiri sul monte Ararat*⁵⁸ (fig. 30).



Fig.29
Alessandro Allori, *Ratto di Proserpina*, 1570. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.



Fig. 30
Alessandro Allori, *Pala dei diecimila martiri del monte Ararat*, 1574. Basilica di Santo Spirito, Firenze.

⁵⁷ Il viaggio romano venne intrapreso dal giovane Alessandro Allori in compagnia del fratello Bastiano. Inoltre, tale soggiorno non fu continuativo negli anni: si trattava, piuttosto, di permanenze nella capitale più o meno brevi, intervallate da costanti rientri a Firenze per motivi personali e lavorativi (*“Diario” di Pontormo*, a cura di E. Cecchi, Abscondita, Milano 2005, p. 45; S. Lecchini Giovannoni, *Alessandro Allori*, Umberto Allemandi Editore, Torino 1991, p. 43).

⁵⁸ Sul tema si veda: A. Bersanti, S. Lecchini Giovannoni, *I Santi martiri dell'Allori: osservazioni su documenti e disegni inediti*, in: *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, Vol. II, Electa Editore, Milano 1977, pp. 448-458.

Tuttavia le opere più richieste all'Allori restano i ritratti, genere con cui l'artista aveva maggiore familiarità. Dal punto di vista stilistico in questo periodo il giovane pittore risulta ancora molto vicino al proprio maestro, da cui cercò ben presto di allontanarsi, anche se con difficoltà, dirigendosi verso un maggiore naturalismo e la ricerca di espressività, specie nel volto umano. Lo stimolo al cambiamento gli venne dato dallo studio dell'opera di Michelangelo e, in generale, della nuova maniera romana introdotta dallo stesso Buonarroti, da cui Allori era particolarmente attratto. Il terzo ed ultimo periodo dell'artista coincide con gli anni Ottanta del Cinquecento e con la sua maturità: a seguito della morte del suo precettore, egli iniziò ad occuparsi in prima persona della bottega e delle importanti commissioni lasciategli in eredità dal Bronzino; un lavoro svolto in totale indipendenza ed autonomia, che condusse con costanza ed efficienza fino alla vecchiaia, grazie anche all'impiego e al sostegno di giovani allievi. In questi anni, caratterizzati da un gran numero di commissioni, iniziò a stilare i suoi *Ricordi*⁵⁹: un dettagliato *memorandum* cronologico di episodi ed aneddoti della propria vita affiancati da note sui numerosi impegni professionali affidati all'appena inaugurata bottega Allori. In queste pagine l'artista annota con cura ogni minimo dettaglio legato alle commissioni a lui affidate: dalla data al nome del committente, dalla tipologia di commissione al giorno della consegna, nonché l'ammontare del pagamento ad opera compiuta. Questo testo, di carattere completamente privato, è dunque di grande valore per gli storici dell'arte e gli studiosi di questo pittore. Attraverso le memorie dell'Allori è innanzitutto possibile ricostruire i momenti salienti della sua vita, ma sono anche un prezioso aiuto per l'individuazione della paternità delle opere e permettono di comprendere il processo esecutivo e l'organizzazione del lavoro della sua operosa bottega.

2.2.1 Il ritrattista della nobiltà fiorentina di tardo Cinquecento

Ci preme ora soffermarci sulla produzione ritrattistica dell'Allori, che fu quella per cui l'artista ricevette i maggiori riconoscimenti: come già accennato, l'Allori fu particolarmente stimato ed elogiato dai contemporanei per le sue doti di buon disegnatore e, a differenza del Bronzino, la sua abilità nel riprodurre e restituire la naturale sfumatura psicologica del volto umano. È per questo motivo che, tra gli anni Quaranta e Sessanta del Cinquecento, alle commissioni medicee di ritratti si aggiunsero

⁵⁹ I. B. Supino, *I ricordi di Alessandro Allori*, Tipografia Barbera - Alfani e Venturi, Firenze 1908.

quelle della nobiltà locale, che, venuta a conoscenza del talento del giovane, iniziò a richiederli opere imitando la famiglia ducale.

Fu così che durante il soggiorno romano l'Allori strinse i primi contatti con i membri di grandi famiglie aristocratiche del suo tempo, tra cui i Montauto, ricchi banchieri che ebbero fortuna nella capitale, e i Capranica, particolarmente legati alla cerchia ecclesiastica e papale.



Fig.31
Alessandro Allori, *Ritratto di Ortensia de' Bardi Montauto*, 1559. Galleria degli Uffizi, Firenze.

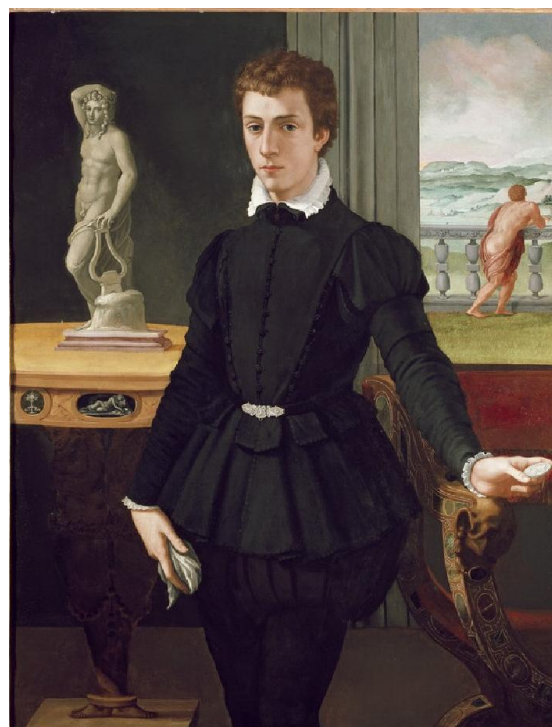


Fig.32
Alessandro Allori, *Ritratto di Paolo Capranica*, 1561. Ashmolean Museum of Art and Archeology, Oxford.

Ciò che accomuna i ritratti dei membri di tali importanti famiglie risalenti al periodo romano è la raffigurazione dei soggetti in piedi, all'interno di una stanza privata dei loro palazzi, circondati da simboli che rimandano alle loro virtù o alla propria famiglia, come statue o oggetti antichi, accuratamente inseriti nella composizione. È il caso del *Ritratto di Ortensia de' Bardi Montauto* (fig.31), uno dei primi ritratti che Alessandro Allori eseguì per tale facoltosa famiglia, quale riconoscimento per il sostegno economico datogli durante il suo soggiorno nella capitale⁶⁰. L'iscrizione «*IN ROMA MDLVIII*», poco visibile ma presente sul bracciolo della sedia, testimonia che il dipinto venne realizzato proprio a Roma nel 1559, annullando quindi l'ipotesi, avanzata da

⁶⁰ C. Gamba, *A proposito di Alessandro Allori e di un suo ritratto*, in: *Rivista del R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte*, Anno I, fasc. II, 1929, p. 266.

alcuni studiosi, secondo cui il ritratto potesse essere stato realizzato dal Bronzino⁶¹. La raffinatezza esecutiva del dipinto aveva infatti portato parte della critica a vederne la mano più esperta del maestro; tuttavia, secondo altri, sono chiari i dettagli che riconducono all'Allori. Prima di tutto lo sguardo della donna, molto più profondo ed intimo rispetto ai ritratti del Bronzino, inoltre i continui riferimenti all'antico, quindi le decorazioni dei cammei posti sul tavolo, il bracciolo della sedia⁶² e la statua di marmo bianco testimoniano gli studi che l'Allori stava compiendo durante la permanenza romana. Un componimento poetico di Lucio Oradini⁶³, elogiativo dell'opera e contemporaneo alla sua realizzazione, sarebbe un'ulteriore conferma della paternità dell'Allori:

«Chiaro ALESSANDRO, che nei più verdi anni
 Non pur voi, ma sì chiaro altrui rendete,
 Con sì chiara arte ritogliendo a Lete
 Quel ch'a noi fura con fallaci inganni;
 Tanto allo star simile, al volto, ai panni
 Tinto a se stessa col pennello haveste
 La saggia ORTENSIA, ond'ancor ambi sarete
 Viva, e certo, elle, e voi dopo mill'anni;
 Ch'a lei, che sol del mortal nostro è donna
 Ancor dubbio farà qual certo sia
 La vera imago della bella donna:
 E quanto scorno a lei questo, e disnore,
 Ch'ugual tutti mantien pietosa, e cria,
 Fia gloria dell'arte, a voi gloria ed honore⁶⁴».

Sempre nel periodo romano l'artista realizzò anche il *Ritratto di Paolo Capranica* (1561, fig.32): il soggetto venne per la prima volta identificato dallo studioso Philippe

⁶¹ S. Lecchini Giovannoni, *Alessandro Allori*, Umberto Allemandi Editore, Torino 1991, p. 302.

⁶² Secondo un'interpretazione di Philippe Costamagna, tali figurine sarebbero di stampo michelangiolesco e trovano la loro derivazione nei bozzetti per la monumentale opera quale era la tomba di papa Giulio II, finanziata in quegli anni anche dalla famiglia Montauto (P. Costamagna, *Osservazioni sull'attività giovanile di Alessandro Allori: seconda parte (les portraits)*, in *Antichità viva*, XXVII, 1988, pp. 23-31; si veda anche: S. Lecchini Giovannoni, *Alessandro Allori*, Umberto Allemandi Editore, Torino 1991, p. 302).

⁶³ Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (BNCF), *Poesie toscane di diversi autori*, ms. Magl. II. I. 397, c. 91r, citato da: A. Natali, *La donna col cammeo: Ortensia de' Bardi da Montauto dipinta da Alessandro Allori*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2006, pp. 56-57 e da A. Geremicca, *Sulla scia di Agnolo Bronzino, Alessandro Allori sodale di Benedetto Varchi. Un ritratto 'misconosciuto' del letterato e un suo sonetto inedito*, in: *La Rivista. Études culturelles italiennes Sorbonne Universités*, 5, 2017, pp. 97-98.

⁶⁴ *Ivi*, cit., p. 97.

Costamagna⁶⁵, attraverso l'analisi di alcuni particolari che compaiono nell'opera. *In primis*, la statua di Apollo, posta alle spalle del giovane, identificata con quella appartenente alla collezione Della Valle Capranica, poi donata al duca Ferdinando I, successivamente il medaglione con l'Eucarestia dipinto sul bordo del tavolo, testimonianza dell'elezione a coadiutore del canonico di San Pietro nel 1561⁶⁶, l'anno in cui fu compiuto il ritratto. Testimoniano il legame tra l'Allori e i Capranica anche opere di devozione privata, eseguite per altri membri della nobile famiglia e documentate ne *I ricordi di Alessandro Allori* dell'artista, tra cui copie dell'*Annunziata*⁶⁷, dipinti dello stesso Allori eseguiti per l'omonima chiesa fiorentina.



Fig,33

Alessandro Allori, *Ritratto di casa Ginori*, 1560. Palazzo Ginori - Lisci, Firenze.

Una volta tornato a Firenze, l'artista ebbe modo di lavorare per importanti casate cittadine che gravitavano attorno alla corte medicea, come le famiglie Salviati, Pitti e

⁶⁵ P. Costamagna, *Osservazioni sull'attività giovanile di Alessandro Allori: seconda parte (les portraits)*, in: *Antichità viva*, XXVII, 1988, pp. 23-31.

⁶⁶ S. Lecchini Giovannoni, *Alessandro Allori*, Umberto Allemandi Editore, Torino 1991, p. 304.

⁶⁷ I. B. Supino, *I ricordi di Alessandro Allori*, Tipografia Barbera - Alfani e Venturi, Firenze 1908, p. 18.

Ginori. Sarebbe proprio un ritratto legato al nome dei Ginori, un'altra opera che la critica crede realizzata dall'Allori nei suoi primi anni di autonomia; si tratta del cosiddetto *Ritratto di casa Ginori* (1560, fig.33), il cui soggetto è stato identificato in Caterina di Tommaso Soderini, moglie di Leonardo Ginori⁶⁸. Tale dipinto è considerato uno dei migliori della produzione giovanile dell'Allori poiché, nonostante una certa rigidità che richiama ancora il Bronzino, egli inizia a dimostrare abilità nell'imitare il vero, seppur priva degli influssi michelangioteschi, che lo porteranno presto ad eccellere nella pittura. La donna si mostra in posizione stante, fiera nel suo abito scuro, poggia la mano destra su alcuni libri posti sul tavolo, quella sinistra sul bracciolo della sedia; alle sue spalle si apre una finestra con una splendida vista su una villa immersa nella campagna toscana, riconosciuta nella villa di Carmignanello su Monte Morello, tenuta dei Ginori. Nonostante all'epoca Caterina Soderini avesse già un'età matura, venne raffigurata con un aspetto più giovanile e piacente, secondo quelle che erano le consuetudini del tempo – si pensi ad esempio al *Ritratto di Isabella d'Este*⁶⁹ di Tiziano –, le abitudini dell'Allori, che tendeva ad idealizzare le fattezze dei suoi soggetti, e la volontà della committente.

Grazie al tempo e alla costante pratica, lo stile dell'Allori iniziò a divenire sempre più personale e maturo: i riferimenti e le reminiscenze bronzinesche man mano scomparvero, lasciando il posto ad una pittura meno formale, astratta ed impostata. Complice fu forse la scomparsa, nel 1572, del Bronzino, come anche il desiderio di non voler essere più riconosciuto e ricordato soltanto come il suo allievo, ma piuttosto come l'erede di una feconda bottega, nonché capostipite di una nuova maniera pittorica. Negli anni successivi alla morte del suo maestro, l'Allori, come detto, dovette portare a termine tutti i lavori precedentemente commissionati alla bottega dalla nobiltà fiorentina e dalla corte medicea, ma dovette anche affrontarne di nuovi. Tra gli incarichi più rilevanti vi è certamente il contributo alla decorazione dello Studiolo di Francesco I in Palazzo Vecchio, per il quale eseguì i pannelli con i *Pescatori di perle*, il *Banchetto di Cleopatra* e i due tondi raffiguranti i ritratti dei genitori del granduca committente, cioè

⁶⁸ C. Gamba, *A proposito di Alessandro Allori e di un suo ritratto*, in: *Rivista del R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte*, Anno I, fasc. II, 1929, pp. 266-267.

⁶⁹ Si tratta del *Ritratto di Isabella d'Este* (1534-36) di Tiziano, conservato al Kunsthistorisches di Vienna. Quando venne realizzato Isabella aveva 62 anni, tuttavia nella tela tizianesca la marchesa di Mantova sembra molto più giovane. Il dipinto soddisfece talmentetanto le aspettative della committente, che in una lettera destinata all'ambasciatore Agnello del 29 maggio 1536 scrisse: «Il ritratto nostro di man di Titiano ne piace di sorte che dubitiamo di non esser stata in quell'etade ch'egli rappresenta di quella beltà che in sè contiene», in A. Luzio, *Arte Retrospettiva. I ritratti d'Isabella d'Este*, in: *Emporium*, Vol. XI, n. 66, 1900, pp. 431-434.

Cosimo I de' Medici ed Eleonora di Toledo. Riguardo quest'ultimo ritratto (fig. 34), va notato che non deriva da un modello preesistente, come era avvenuto per altre simili opere, ma è del tutto frutto dell'ingegno dell'Allori. Anche Eleonora di Toledo, nonostante fosse scomparsa già da una decina d'anni, viene qui raffigurata giovane e bella, poiché il desiderio del figlio Francesco I era appunto quello di ricordarla così, viva e nel fiore degli anni.



Fig.34
Alessandro Allori, *Ritratto di Eleonora di Toledo*, 1570-72. Studiolo di Francesco I, Palazzo Vecchio, Firenze.



Fig.35
Alessandro Allori, *Ritratto di giovane donna in rosso*, 1570-72. Galleria Palatina e Appartamenti Reali, Palazzo Pitti, Firenze.

Contemporaneo e probabilmente sempre risalente ad una committenza medicea è il *Ritratto di giovane donna in rosso* (fig.35): nonostante i tentativi, il soggetto di questo dipinto non è stato ancora completamente identificato⁷⁰, ma è condiviso dagli studiosi che si tratti del ritratto di una discendente della famiglia dei Medici. Evidenti sono infatti le somiglianze con altri membri della famiglia ducale, la preziosità della veste e dei gioielli fa inoltre pensare all'appartenenza ad una casata di alto rango.

I ritratti eseguiti dall'Allori in questo periodo si contraddistinguono per i piani del volto più addolciti, i contorni più sfumati ed una resa sempre più dettagliata delle vesti, si

⁷⁰ La storica dell'arte Karla Langedijk ha avanzato l'ipotesi che si trattasse di un ritratto della duchessa Maria di Cosimo I de' Medici, addirittura attribuito al maestro dell'Allori, Bronzino. Tale supposizione venne smentita dalla studiosa Simona Lecchini Giovannoni, che riconobbe invece più marcatamente la mano dell'allievo, Alessandro Allori, senza, però, avanzare ipotesi specifica riguardo l'identificazione del soggetto. (Sul tema si veda: K. Langedijk, *The Portraits of the Medici: 15th-18th Centuries – vol.III*, S.P.E.S., Firenze 1981-1987; S. Lecchini Giovannoni, *Alessandro Allori*, Umberto Allemandi Editore, Torino 1991).

pensi ad esempio al *Ritratto di Bianca Cappello* (fig.36), conservato nella Galleria degli Uffizi, il cui tentativo di datazione è stato per anni motivo di controversie fra gli storici dell'arte. Dubbi e confusione sono stati generati soprattutto dalla presenza di secondo dipinto sul verso, nel quale vi è rappresentata un'*Allegoria*, riconosciuta come l'*Allegoria della vita umana* (fig.37). Molti studiosi legarono la committenza di quest'opera al matrimonio di Bianca Cappello con il duca Francesco I de' Medici, datando quindi l'opera ad un periodo successivo al 1579, anno delle nozze fra i due.



Fig. 36
Alessandro Allori, *Ritratto di Bianca Cappello* (recto), 1570-79. Galleria degli Uffizi, Firenze.



Fig.37
Alessandro Allori, *Allegoria della vita umana* (verso), 1570-79. Galleria degli Uffizi, Firenze.

Tuttavia i fortissimi richiami michelangioteschi dell'*Allegoria* (fig.38)⁷¹ fanno pensare possa invece trattarsi di un'opera giovanile dell'Allori, da datare quindi non oltre la

⁷¹ L'*Allegoria* presente sul verso del *Ritratto di Bianca Cappello* è molto simile ad un disegno di Michelangelo degli anni Trenta del Cinquecento, noto come *Sogno della vita umana* (fig.38) e conservato presso la Courtauld Institute di Londra (S. Lecchini Giovannoni, *Alessandro Allori*, Umberto Allemandi Editore, Torino 1991, pp. 305-306; per approfondimenti sul bozzetto michelangiotesco si veda: E. Panofsky, *Studi di iconologia: i temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino 2009, pp. 223-225).

metà degli anni Sessanta del Cinquecento, periodo dei primi soggiorni fiorentini della futura duchessa veneziana. Oggi la critica tende a porsi fra queste due proposte interpretative, volendo datare il dipinto intorno ai primi anni Settanta del Cinquecento. Questo coinciderebbe con la giovane età dimostrata dalla donna, oltre che con la veste tanto finemente decorata, una moda lanciata in quel periodo a Firenze probabilmente proprio da Bianca Cappello. L'ipotesi che tale opera sia stata realizzata per suggellare la nascita di un nuovo amore, quello appunto fra il duca Francesco I de' Medici e la Cappello, giustificherebbe il dipinto allegorico sul verso, qui identificato con l'*Allegoria della forza purificatrice dell'amore*.



Fig.38
Michelangelo Buonarroti, *Sogno della vita umana*, 1533. The Courtauld Institute, Londra.

Molti dei ritratti della maturità di Alessandro Allori, ovvero quelli realizzati indicativamente a partire dagli anni Ottanta del Cinquecento, sono annoverati ne *I ricordi di Alessandro Allori* dell'artista, tra cui i vari ritratti del defunto Raffaele Torrigiani⁷², commissionati dalla famiglia, in particolare della cara moglie Lucrezia Capponi Torrigiani. Tuttavia è difficile trovare un riscontro oggettivo delle opere citate nel manoscritto, poiché molti di questi dipinti non sono stati ancora riscoperti e identificati. Sempre ne *I ricordi di Alessandro Allori* si possono ritrovare i ritratti commissionati dal duca Francesco I e dalla sua seconda consorte, Bianca Cappello, successivamente al loro matrimonio: l'unico attribuibile ad Alessandro Allori e di cui si può avere riscontro certo è il *Ritratto di Bianca Cappello con il figlio Antonio* (fig.39), oggi conservato al Dallas Museum of Art, seppur non esplicitamente citato nello scritto dell'artista⁷³. Il dipinto rappresenta Bianca Cappello in compagnia del figlio Antonio de' Medici in piedi all'interno di un'ambientazione inconsueta, che pare essere il portico di una galleria. L'artista sembra richiamare gli sfondi presenti nei ritratti del suo primo periodo, con paesaggi in lontananza incorniciati da elementi architettonici classici, come imponenti colonne. Vi è inoltre una certa vicinanza stilistica tra questo

⁷² I. B. Supino, *I ricordi di Alessandro Allori*, Tipografia Barbera - Alfani e Venturi, Firenze 1908, pp. 19-21, 28-30.

⁷³ *Ivi*, pp. 14-16, 25-26.

ritratto di Bianca Cappello ed altri della granduchessa, realizzati nel medesimo periodo, da un altro esponente dell'arte fiorentina dell'epoca: Scipione Pulzone. Ci si riferisce in particolare al *Ritratto di Bianca Cappello* conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna (fig.40), che può essere considerato una derivazione dal modello dell'Allori per la sostanziale somiglianza nel volto e nella virtuosistica resa dell'abito, così lussuoso e ricco di dettagli, tipico soprattutto delle donne veneziane dell'epoca. Per via di tali assonanze è stata più volte messa in dubbio la paternità alloriana del dipinto di Dallas, ma data la ormai comprovata certezza, è possibile che il dipinto di Vienna sia una derivazione da un modello preesistente, quello dell'Allori, diventato poi guida per la realizzazione di altre opere dal medesimo soggetto e commissionate per altre destinazioni, come appunto quella di Scipione Pulzone⁷⁴.



Fig.39
Alessandro Allori, *Ritratto di Bianca Cappello con il figlio Antonio*, 1580-83. Dallas Museum of Art.



Fig.40
Scipione Pulzone, *Ritratto di Bianca Cappello*, 1584 ca. Kunsthistorisches Museum, Vienna.

Sull'appartenenza all'Allori del *Ritratto di Lucrezia Minerbetti* (1580, fig.16) non vi sono invece dubbi: la presenza della firma e la qualità stilistica ne confermano la paternità. Anche il ritratto della piccola Lucrezia può essere annoverato fra le opere della maturità dell'artista: lo storico Hermann Voss, nella sua analisi sulla pittura del

⁷⁴ Per approfondimenti sul tema si veda: F. Zeri, *Pittura e Controriforma: l'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, Einaudi, Torino 1970.

tardo Rinascimento a Firenze e a Roma⁷⁵, nonostante fosse molto critico nei confronti dell'arte di Alessandro Allori, ritenuta dallo studioso un semplice esercizio di copiatura delle maniere precedenti «limitato nella forza del disegno⁷⁶», individua nella produzione ritrattistica matura dell'artista – e nello specifico nel *Ritratto di Lucrezia Minerbetti* – una bellezza più naturale ed autentica di altre opere precedenti, a cui è giusto riconoscere maggior valore.

La ritrattistica di Alessandro Allori è stata condizionata, inevitabilmente, oltre che dagli studi dei maestri del passato, dalle richieste degli stessi committenti. Come Agnolo Bronzino fu nella prima metà del Cinquecento, l'interprete delle volontà del duca Cosimo I de' Medici, così l'Allori, durante gli anni della ristabilita Signoria medicea a Firenze, assecondò i desideri del figlio di quest'ultimo, il giovane granduca Francesco I, di indole e gusti completamente diversi rispetto al suo predecessore. Se la ridotta espressività dei volti, la tipizzazione dei modelli e l'esaltazione più solenne del proprio ceto furono i tratti distintivi dei ritratti commissionati della restaurata nobiltà fiorentina della metà del Cinquecento, ben diverse furono le richieste avanzate degli eredi di tali nobili famiglie. Bisognava infatti rappresentare ben altre passioni, più pacate e sentimentali, risultato dei riscoperti studi intellettuali ed umanistici verso cui erano propensi, del tutto lontani dalle ossessioni di potere e di ambizione che tormentavano i loro padri. Lo stesso Francesco I nutriva un forte interesse anche verso discipline illuminate quali l'astrologia e l'alchimia, protagoniste del programma decorativo del suo studiolo a Palazzo Vecchio, accanto ai ritratti delle persone maggiormente stimate e care. L'arte di Alessandro Allori si inserisce perfettamente in questo momento storico di ritrovata serenità, in cui la vita della nuova società nobiliare fiorentina non è più contraddistinta da tensioni e repentini cambiamenti politici, ma diretta verso lo sviluppo di doti apparentemente effimere e sentimenti pacifici, dovuti alla ormai reintegrata stabilità del dominio mediceo⁷⁷.

Tuttavia, i tentativi di Alessandro Allori di introdurre il suo rinnovato linguaggio artistico, basato sugli insegnamenti dei grandi maestri toscani del passato (Andrea del Sarto, il Pontormo e il Bronzino) e contaminato dalla maniera romana dell'epoca, risultarono di fatto vani. Il suo stile non ebbe successo tra le nuove generazioni di artisti, le quali guardavano altrove già da tempo per trovare nuove ispirazioni. Primo fra tutti il

⁷⁵ H. Voss, *La pittura del tardo Rinascimento a Roma e a Firenze*, Donzelli Editore, Roma 2007, p. 225.

⁷⁶ *Ivi*, cit., p. 225.

⁷⁷ *Ivi*, pp. 154-159.

figlio, Cristofano Allori, il quale, terminato il periodo di formazione presso la bottega di famiglia, sin da subito non seguì le orme paterne, prediligendo piuttosto la ricerca di maniere più raffinate, come quelle di Federico Barocci o del Correggio, o innovative, come quella che verrà ben presto diffusa dal Caravaggio. Saranno questi gli artisti che verranno maggiormente presi a riferimento dai giovani pittori della fine del Cinquecento e del primo Seicento; l'arte di Alessandro Allori fu quindi una breve parentesi nel panorama fiorentino.

2.2.2 La fortuna critica

Nonostante quanto appena detto il nome dell'Allori rimase noto per tutto il Cinquecento, fino alla scomparsa dell'artista, avvenuta a Firenze nel 1607. Questo è comprovato dai numerosi elogi dedicatigli da amici e critici contemporanei, primo fra tutti Benedetto Varchi⁷⁸, di cui si è discusso precedentemente, che lo lodò in alcuni suoi componimenti poetici e lettere indirizzate all'amico Agnolo Bronzino.

Un altro estimatore dell'arte del giovane Allori fu Domenico Mellini, il quale nella sua *Descrizione dell'entrata della sereniss. Reina Giovanna d'Austria et dell'apparato, fatto in Firenze nella venuta...*⁷⁹ (1566), riconosce ad Alessandro Allori un certo talento e una ricchezza di ingegno tali da renderlo capace di elaborare belle e «spiritose invenzioni»⁸⁰ in campo pittorico ed ornamentale. Motivo delle parole di merito spese dal diplomatico fu il coinvolgimento dell'Allori in un'opera monumentale quale appunto la realizzazione degli apparati decorativi eseguiti in onore della regina Giovanna d'Austria, accolta a Firenze nel 1565 in occasione delle sue nozze con il granduca Francesco de' Medici.

Due anni dopo la pubblicazione del testo del Mellini, Giorgio Vasari diede alle stampe presso i Giunti la sua seconda edizione delle *Vite*, aggiornata con numerosi capitoli rispetto alla prima versione torrentina del 1555. Verso la fine dell'opera è presente una

⁷⁸ B. Varchi, *Sonetti*, ed. Lorenzo Torrentino, Firenze 1555, p. 122.

⁷⁹ D. Mellini, *Descrizione dell'entrata della sereniss. Reina Giovanna d'Austria et dell'apparato, fatto in Firenze nella venuta, e per le felicissime nozze di S. Altezza et del'Illustrissimo, e Exellentiss. Don Francesco De Medici, Principe di Fiorenza, e di Siena*, ed. Giunti, Firenze 1566, p. 143. Nello specifico l'Allori venne incaricato di decorare una delle porte delle mura storiche di Firenze, la cosiddetta Porta al Prato (*Ivi*, pp. 15-45).

⁸⁰ *Ivi*, cit., p. 143.

sezione intitolata *Degli Accademici del disegno*⁸¹, dedicata alle vite degli artisti legati all'Accademia delle Arti e del Disegno fiorentina, realtà da poco istituita dallo stesso Vasari, in cui spiccano fra i primi, i nomi di Agnolo Bronzino ed Alessandro Allori, in qualità di discepolo e figliuolo del primo. Le parole dedicate a quest'ultimo non sono né particolarmente elogiative, né particolarmente dispregiative: nel 1568, infatti, l'Allori era appena entrato nella prima fase della sua attività artistica, una fase, quindi, ancora di sperimentazione e formazione. Nonostante questo Vasari riconosce nell'Allori la costante dedizione al miglioramento, sottolineando più volte come «con la diligenza e continuo studio»⁸² il giovane artista cercava «di venire a quella più rara perfezione, che dai begli ed elevati ingegni si desidera»⁸³. Tuttavia, dalle parole del critico aretino, l'Allori non sembra essere la grande promessa dell'arte fiorentina, così come veniva invece descritto da Benedetto Varchi nel 1555. Vasari basa il proprio parere tenendo conto delle uniche opere che era riuscito a vedere dell'Allori, di cui, tuttavia, non ne apprezzava a pieno il gusto: sostiene, infatti, che si tratti di un buon disegnatore, di notevoli virtù e talento, ma ancora troppo acerbo e poco innovativo per raggiungere, o addirittura oltrepassare, quelli che erano i canoni estetici dell'epoca. L'unica vera nota di merito sembra essere legata alla sua dedizione al tentativo di avvicinarsi all'arte di Michelangelo: questo è certamente motivo di vanto secondo Giorgio Vasari, che riconosce nell'Allori la volontà di slegarsi dalla tradizione fiorentina per abbracciare la nuova maniera romana del grande Michelangelo. Sottolinea quindi l'impegno dell'artista nel portare la decorazione della Cappella Sistina a Firenze, per rendere omaggio al suo nuovo maestro, riproducendone alcune parti in scala ridotta nella Cappella della famiglia Montauto, presso la Basilica della Santissima Annunziata (fig.41): sebbene il risultato non sia paragonabile all'originale – le abilità dell'Allori erano ancora troppo acerbe – Vasari dedica buona parte della vita dell'artista alla descrizione di quest'opera, che è il suo primo vero incarico di importanza commissionatigli direttamente. Solo una piccola parte della biografia dell'Allori viene invece dedicata al suo lavoro di ritrattista, nonostante oggi si ritenga essere il genere pittorico in cui eccelse maggiormente e in cui è possibile notare con certezza la sua evoluzione stilistica. L'apprezzamento del Vasari per la decorazione della Cappella

⁸¹ G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, Firenze S.P.E.S., già Sansoni, 1966-1987, pp. 861-880.

⁸² *Ivi*, cit. p. 868.

⁸³ *Ibidem*, cit., p. 868.

della famiglia Montauto non ci stupisce affatto, poiché il critico elogia l'idea dell'autore originale, ovvero Michelangelo.



Fig.41
Alessandro Allori, *Volta affrescata della Cappella Montauto*, 1560-64 ca. Basilica della Santissima Annunziata, Firenze.

Per quanto riguarda, invece, la vita dell'Allori, sembra che l'intenzione del Vasari fosse quella di evidenziare quasi esclusivamente il contributo dell'influsso michelangiolesco nella crescita artistica del pittore, mettendo in secondo piano, o addirittura omettendo, le opere dell'artista caratterizzate da altre contaminazioni.

Anche Raffaele Borghini nel suo *Riposo*⁸⁴ (1584) sembra restituire un profilo positivo della figura di Alessandro Allori, dovuto principalmente al suo continuo interesse e studio del disegno e dell'anatomia umana, che lo hanno portato ad una crescita evidente nelle opere commissionatigli. Viene qui delineata con più attenzione la vasta produzione di ritratti, di opere devozionali e di decorazioni per le dimore private dei nobili fiorentini, per le quali l'artista lavorò intensamente. Inoltre, Borghini è a conoscenza dell'attività letteraria dell'Allori e fu il primo ad accennare alla stesura dei *Ragionamenti delle regole del disegno*, proprio in quegli anni in fase di completamento.

⁸⁴ R. Borghini, *Riposo*, ed. Giorgio Marescotti, Firenze 1584, pp. 623-631.

Di diversa opinione saranno, invece, i critici dei secoli successivi, poiché inizieranno a considerare l'Allori una figura secondaria nel panorama artistico fiorentino di tardo Cinquecento, mentre ad altri artisti a lui contemporanei viene riconosciuto il merito di aver apportato un reale rinnovamento all'arte del loro tempo, come il Cigoli e il Santi di Tito. Primo fra tutti fu Filippo Baldinucci⁸⁵, il quale, indirettamente, sottolineò come la maniera dell'Allori fosse ancora oscurata dall'arte del passato e per tale motivo troppo debole per apportare vera innovazione. Di fatto, quindi, da questo momento in poi l'Allori verrà ricordato solamente per la sua costante pratica nel disegno e la sua abilità nel rendere il «dolce colorito⁸⁶» nelle sue opere, come ribadisce Pellegrino Antonio Orlandi.

Saranno invece dure le parole spese nei suoi confronti da Luigi Lanzi nella *Storia Pittorica della Italia* (1895-96)⁸⁷: secondo il parere dello storico dell'arte, l'Allori avrebbe impiegato il proprio talento in maniera disomogenea, dando troppo rilievo ed interesse al disegno e all'esecuzione di un genere pittorico secondario quale quello del ritratto, e tralasciando di migliorare il proprio stile, considerato troppo artificioso e manieristico, nelle opere e composizioni di maggiore complessità, che gli avrebbero invece garantito maggiore visibilità e apprezzamento da parte della critica dei secoli a venire.

L'opera di Alessandro Allori, dopo essere stata per anni screditata, seguirà un lento percorso di rivalutazione, che avrà inizio solo alla fine dell'Ottocento, con la diffusione delle prime guide delle diverse città italiane. Nella descrizione di chiese, palazzi e ville suburbane vengono citate, infatti, molte opere dell'Allori; tuttavia, l'interesse per la ricostruzione di un profil odettato sulla vita e l'opera di questo artista giungerà soltanto nel Novecento, con i primi contributi degli storici dell'arte Carlo Gamba⁸⁸ e Adolfo Venturi⁸⁹. I loro studi vennero poi incrementati dalle ricerche dello storico

⁸⁵ F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, ed. S.A.R., Firenze 1681, pp. 182-186.

⁸⁶ P. A. Orlandi, *Abecadario Pittorico*, edizione ristampata da Costantino Pisarri, Bologna 1719, cit., p. 56.

⁸⁷ L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, Remondini editore, Bassano del Grappa 1895-1896, p. 199.

⁸⁸ A Carlo Gamba si deve la voce *Alessandro Allori* presente nell'Enciclopedia Treccani; dello stesso autore si veda anche: C. Gamba, *A proposito di Alessandro Allori e di un suo ritratto*, in: *Rivista del R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte*, Anno I, fasc. II, 1929.

⁸⁹ A. Venturi, *Storia dell'arte italiana. 9: La pittura del cinquecento*, Vol. VI, Hoepli, Milano 1933.

dell'arte tedesco Detlef Heikamp⁹⁰, il quale, al termine del proprio percorso di studio presso l'Università di Colonia, nel 1956, scelse come proprio argomento di tesi la figura ancora scarsamente indagata di Alessandro Allori, dando così avvio a numerosi spunti per studi specifici sull'artista. Primo fra tutti, quello di Roberto Paolo Ciardi⁹¹, il quale ha voluto approfondire l'Allori disegnatore e interprete grafico dell'anatomia umana, a partire anche dagli scritti dell'artista, come i già citati *Ragionamenti delle regole del disegno*. Il Ciardi ha basato le proprie considerazioni tenendo conto dei rapporti che l'Allori ebbe con la società a lui contemporanea, ovvero considerando il suo coinvolgimento nell'Accademia delle Arti e del Disegno di Firenze e il suo interesse verso la divulgazione, anche verso i dilettanti, della pratica della pittura.

La prima monografia completa dedicata all'artista si deve però alla studiosa Simona Lecchini Giovannoni, la quale, negli anni Novanta del secolo scorso, ha riscontrato la necessità di fare ordine e chiarezza sulla vasta produzione artistica dell'Allori, prendendo in esame molte opere di attribuzione ancora incerta e, quando possibile, restituendo la paternità all'artista⁹². Ciò è stato possibile anche grazie alla collaborazione di un altro esperto dell'arte italiana del Cinquecento, Philippe Costamagna⁹³, il quale si era già cimentato precedentemente nell'analisi di alcuni dipinti relativi alla cerchia dell'Allori. Il loro fu un lavoro non semplice, data la corposa mole di opere prodotte dalla bottega del Bronzino, divenuta poi dell'Allori, con cui dovettero avere a che fare; inoltre, bisogna considerare come spesso di queste opere si abbia scarsa notizia, a causa della loro dispersione nel mercato artistico e della loro conseguente entrata in collezioni private, a cui spesso si accede con difficoltà. Tuttavia, è attraverso questo impegnativo lavoro che la figura di Alessandro Allori ha potuto ritrovare il giusto spazio nella storia dell'arte italiana, godendo di una nuova e degna rivalutazione dopo anni di svalutazione o indifferenza da parte della critica.

⁹⁰ La tesi di laurea dello studioso Detlef Heikamp non venne mai pubblicata; esiste un dattiloscritto del 1989 conservato presso la Biblioteca del Kunsthistorisches Institut in Florenz (S. Lecchini Giovannoni, *Alessandro Allori*, Umberto Allemandi Editore, Torino 1991, p. 10).

⁹¹ R. P. Ciardi, *Le regole del disegno di Alessandro Allori e la nascita del dilettantismo pittorico*, in: *Storia dell'arte 12*, De Luca Editore d'arte, Roma 1971, pp. 267-83; *Alessandro Allori*, in: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Vol. II, Seeman, Leipzig 1986, pp. 271-276.

⁹² S. Lecchini Giovannoni, *Alessandro Allori*, Umberto Allemandi Editore, Torino 1991; della stessa autrice si veda anche: *Mostra di disegni di Alessandro Allori (Firenze 1535-1607)*, catalogo della mostra (Gabinetti dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, Firenze, 1970), a cura di S. Lecchini Giovannoni, Editore Leo S. Olschki, Firenze 1970.

⁹³ P. Costamagna, *Osservazioni sull'attività giovanile di Alessandro Allori: seconda parte (les portraits)*, in: *Antichità viva*, XXVII, 1988, pp. 23-31.

CAPITOLO TERZO: IL “RITRATTO DI LUCREZIA MINERBETTI” DI ALESSANDRO ALLORI

3.1 Il caso di un *unicum* veneziano di Alessandro Allori

3.1.1 Un ritratto commemorativo

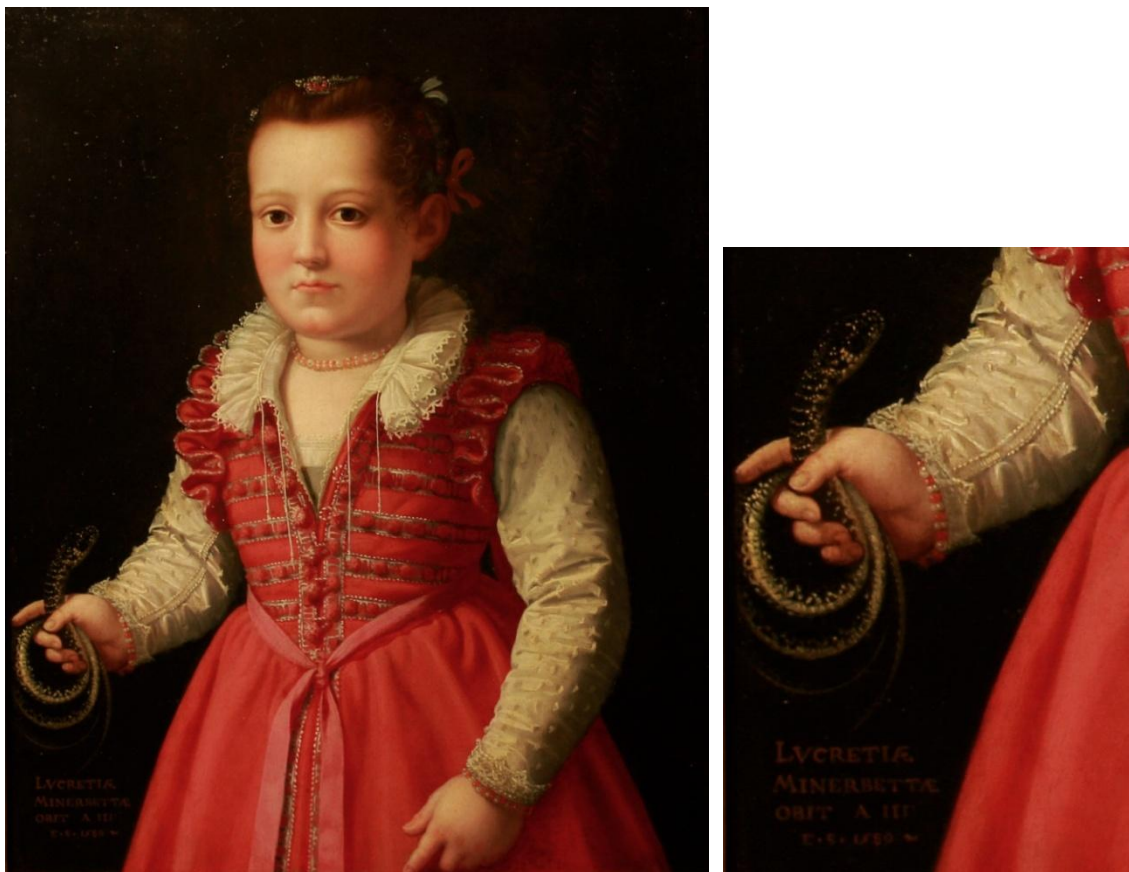
L'unico dipinto datato di Alessandro Allori si trova oggi conservato presso la Pinacoteca Manfrediniana del Seminario Patriarcale di Venezia: si tratta del *Ritratto di Lucrezia Minerbetti* (figg.42-43). Come si deduce dall'iscrizione «LUCRETIAE/ MINERBETTAE/ OBIT A. III./E.S. 1580» (in basso a sinistra), il soggetto del dipinto è tale Lucrezia Minerbetti, una bambina di nobili origini venuta a mancare nell'anno 1580, all'età di soli tre anni. Si pensa infatti che il dipinto sia stato commissionato all'Allori dai genitori in occasione del tragico evento, come motivo di ricordo e consolazione per la prematura perdita della figlia.

Il *Ritratto di Lucrezia Minerbetti* rientra nel gruppo di opere che testimonia la fase matura della pittura ritrattistica dell'artista, meno bronzinesca ed impersonale; in tale dipinto, i tratti distintivi dello stile dell'artista sono riscontrabili dalla resa più viva e realistica del volto, dalla consueta demarcazione squadrata delle unghie delle mani e dalle palpebre cerchiare. Il pittore si sofferma molto sulla realistica rappresentazione dell'abito, un abito in linea con il «gusto del secolo XVI all'usanza dei fiorentini»⁹⁴, di colore rosso cremisi brillante, con eleganti maniche e colletto “a lattughine” bianchi, nonché preziosi dettagli in filo d'argento sul petto. Questa caratteristica veste è in linea con l'usanza cinquecentesca di abbigliare i bambini della nobiltà alla maniera degli adulti, grazie anche all'aggiunta di gioielli e di acconciature ben curate, come in questo caso. Si tratta in genere di vesti lunghe e comode che potessero agevolare i più piccoli nella crescita e nei loro primi movimenti⁹⁵; immancabili sono anche i delicati bracciali

⁹⁴ A. Neu Mayr, *Il pittore ritrattista*, ed. Paolo Lampato, Venezia 1834, p. 20. Sul tema si veda anche: C. Vecellio, *Degli abiti antichi et moderni di diverse parti del mondo*, ed. D. Zenaro, Venezia 1590, pp. 224-233.

⁹⁵ Durante gli anni della Controriforma vennero introdotte nuove misure di rinnovamento teologico e spirituale, che coinvolsero anche le abitudini del “buon cristiano”. Vennero, così, date nuove indicazioni sulla buona educazione dei bambini e, in particolare, nella pubblicazione del 1584 del Cardinale Silvio Antoniano *Tre libri dell'educazione cristiana dei figliuoli scritti da M. Silvio Antoniano*, viene dato ampio spazio a suggerimenti riguardo le modalità di abbigliamento dei più piccoli in relazione alle loro esigenze di crescita (C. A. Barbellini, *Dell'educazione cristiana e politica de figliuoli libri tre di Silvio*

ed il girocollo in perle alternate a coralli: questi ultimi erano considerati amuleti contro la cattiva sorte, mentre le perle rimandano alle nobili origini della piccola Lucrezia e al suo destino di giovane sposa fedele che, tuttavia, mai si avverò mai.



Figg.42-43

Alessandro Allori, *Ritratto di Lucrezia Minerbetti* (sinistra), particolare del serpente (destra), 1580. Seminario Patriarcale, Pinacoteca Manfrediniana, Venezia.

Inconsueto è invece il dettaglio del serpente, che Lucrezia tiene stretto nella mano destra, animale riprodotto realisticamente e segno, con molta probabilità, della presenza di influssi dell'arte nordica⁹⁶: è stato infatti più volte individuato nei dipinti di Alessandro Allori l'influsso dell'arte fiamminga, molto probabilmente dovuto alla vicinanza con l'artista Jan Van der Straet⁹⁷. Originario di Bruges, Giovanni Stradano (nome italianizzato del der Straet) era attivo a Firenze come aiuto nella bottega di

Antoniano ... ridotti all'odierna lezione da Carlo A. Barbiellini – vol.I, ed. Giuseppe Pogliani, Milano 1821, pp. 81-84).

⁹⁶ *Il primato del disegno*, dal catalogo della mostra *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento*, (Firenze, Palazzo Strozzi, 28 settembre – 15/22 giugno 1980-1981), Electa, Milano 1980, pp. 50-57.

⁹⁷ S. Lecchini Giovannoni, *Alessandro Allori*, Umberto Allemandi Editore, Torino 1991, p. 44; G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, S.P.E.S., già Sansoni, Firenze 1966-1987, pp. 871-872.

Giorgio Vasari, presso il cantiere per le decorazioni interne di Palazzo Vecchio; negli stessi anni l'Allori era coinvolto nella realizzazione dei cartoni per gli arazzi con le *Storie di Giuseppe ebreo* e fu durante questa occasione che i due artisti entrarono in contatto. I rapporti con lo Stradano proseguirono anche negli anni futuri, quando entrambi si trovarono a ricoprire contemporaneamente importanti cariche presso la nuova Accademia delle Arti e del Disegno di Firenze.

La presenza del serpente nel dipinto è stata spiegata per la prima volta dallo storico dell'arte Adolfo Venturi, che lo ritenne un rimando allegorico alla morte che colpì la piccola Lucrezia⁹⁸. Che il serpente sia simbolo di morte è ormai certo, tuttavia la sua forma circolare può richiamare anche al tema dell'immortalità, ci si riferisce all'*ouroboros*, ovvero l'antica raffigurazione del serpente che si morde la coda⁹⁹. Tale significato andrebbe a confermare il motivo della committenza del dipinto, ovvero quello di rendere eterna la memoria di una persona ormai non più in vita. È molto probabile che la famiglia Minerbetti, vicina anche per legami di sangue alla corte dei Medici, fosse entrata in contatto con gli artisti fiorentini più richiesti ed ammirati del tempo, tra cui il Bronzino e, certamente, il suo primo allievo: Alessandro Allori. Nei *Ragionamenti delle regole del disegno d' Alessandro Allori con M. Agnolo Bronzino*¹⁰⁰ fra i nobili uomini, amici e dilettanti d'arte a cui il pittore immagina di impartire lezioni di disegno presso gli Orti Rucellai, compare il nome di certo Andrea di Ruggieri Minerbetti. Nonostante non sia stato ancora rinvenuto un documento ufficiale che confermi essere tale personaggio committente del ritratto, la vicinanza così stretta alla figura dell'Allori non può non far pensare a tale ipotesi.

Nei *Ricordi*¹⁰¹ dell'artista, tra gli avvenimenti risalenti al 1580, sono menzionati una serie di lutti che lo colpirono direttamente fra cui, il 27 agosto 1580, la morte del figlio Angelo, di soli cinque mesi di vita. Il 1580 è anche l'anno della morte della piccola Lucrezia, pertanto questo può far pensare che nel periodo in cui l'Allori era coinvolto nella realizzazione del ritratto per i Minerbetti, condividesse con loro il medesimo dolore per la perdita del figlio.

⁹⁸ A. Venturi, *Storia dell'arte italiana. 9: La pittura del cinquecento (vol. VI)*, Hoepli, Milano 1933, p. 104, 107.

⁹⁹ A. Ghirardi, *Strategia dell'apparire. Ritratti d'amore e di morte nell'Italia moderna*, in *Storia d'Italia. Annali vol. 19 – La moda*, a cura di C. M. Belfanti, F. Giusberti, Einaudi, Torino 2003, p. 173.

¹⁰⁰ P. Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento. Vol. VIII - Il Disegno*, Einaudi/Ricciardi, Torino 1979, p. 1941.

¹⁰¹ I. B. Supino, *I ricordi di Alessandro Allori*, Tipografia Barbera - Alfani e Venturi, Firenze 1908, pp. 9-10.

Un caso simile era accaduto anche alla pittrice Lavinia Fontana, quando venne incaricata da Vincenzo Ghini di realizzare il ritratto della figlia Antonia (fig.15), scomparsa all'età di due anni, nel 1583¹⁰². Infatti, a poco tempo di distanza, anche la pittrice bolognese avrebbe perso prematuramente la propria figlioletta, il tema del ricordo accomuna quindi i dipinti appena citati.

3.2 La provenienza

3.2.1 La famiglia Minerbetti

I Minerbetti furono una famiglia aristocratica da sempre coinvolta politicamente nelle vicende storiche di Firenze e delle province annesse. Si dice che avessero origini inglesi, legate al nome dell'Arcivescovo di Canterbury Thomas Becket¹⁰³, assassinato nella cattedrale presso cui esercitava il proprio incarico per volontà del re d'Inghilterra Enrico II, nel 1170. La conseguente persecuzione dei membri della famiglia Becket e la loro inevitabile fuga e dispersione al di fuori del Regno Unito diede vita a molte storie, per lo più leggende, per giustificare la discendenza nobiliare di importanti famiglie signorili italiane, tra cui quella dei Minerbetti. Si presume infatti che la famiglia Minerbetti derivasse da un ramo cadetto del noto arcivescovo, il quale trovò rifugio dal crudele re inglese in Toscana, precisamente a Lucca. Si è inoltre supposto che lo stesso cognome *Minerbetti* possa essere un'italianizzazione dell'espressione *minor-Becket*¹⁰⁴, ipotesi però condivisa soltanto da pochi studiosi.

¹⁰² M. T. Cantaro, *Lavinia Fontana bolognese pittrice singolare, 1552 - 1614*, Jandi Sapi Editori, Milano 1989, cit., p.111.

¹⁰³ G. B. Cola, *Vita di S. Tomaso arcivescovo di Cantuaria*, ed. Marescandoli, Lucca 1696, p.478; A. Ademollo, *Marietta de' Ricci, ovvero Firenze al tempo dell'assedio racconto storico di Agostino Ademollo - vol.IV*, Stabilimento Chiari, Firenze 1845, p. 1513.

¹⁰⁴ Una supposizione riportata all'interno di un articolo del giornale inglese *Notes and Queries* risalente al 1860, in cui viene messa in evidenza la discendenza dei Minerbetti da un fratello minore del noto arcivescovo di Canterbury, da qui l'ipotesi, *diminor-Becket*. Tale fonte rimane, tuttavia, poco attendibile per gli studiosi, in quanto vengono riportate notizie discordanti rispetto ad altre fonti storiche, come la provenienza della famiglia Minerbetti da Pisa e l'esistenza di un fratello di Thomas Becket mai identificato, poiché secondo la tradizione egli ebbe solo sorelle (*Notes and Queries – A medium of inter communication for literary men, artists, antiquaries, genealogist, etc.*, serie II – vol. IX, gennaio – giugno 1860, Bell & Daldy, London 1860, p. 63).

La famiglia Minerbetti si arricchì grazie al commercio di tessili: trattavano sia la seta che la lana, prima nella città di Lucca, poi a Firenze. L'accrescimento del loro potere fu direttamente proporzionale all'incremento del loro patrimonio; a Firenze ebbero modo di costruire importanti edifici, come l'antico palazzo di famiglia, all'angolo tra via de' Tornabuoni e via del Parione, non lontano dalla Basilica di Santa Maria Novella, nonché il Monastero di San Silvestro in Borgo Pinti, fondato nel 1531 da Francesco Minerbetti, vescovo d'Arezzo ed arcivescovo turritano¹⁰⁵. Possedevano inoltre una cappella privata nella chiesa di San Pancrazio ed un'altra, più nota, in Santa Maria Novella. Al di fuori delle



Fig.44

Stemma della famiglia Minerbetti (da: *Libro d'oro della nobiltà di Firenze, quartiere Santa Maria Novella*, vol. 195 t. 38, secc. XVIII-XIX).

mura cittadine edificarono un'imponente villa signorile denominata "il Corniolo", nel Borgo di San Lorenzo, destinata alla villeggiatura. Lo stemma della casata Minerbetti, che si ritrova negli immobili di loro proprietà, è costituito da uno scudo rosso, al cui interno sono raffigurate tre spade con lama d'argento ed elsa dorata (fig. 44).

I membri della famiglia Minerbetti, sin dal loro trasferimento a Firenze, furono attivamente coinvolti nella vita politica cittadina. Dal XIII secolo fino alla loro estinzione poterono vantare tredici gonfalonieri, trentatré priori e sei senatori, come ci viene testimoniato dalla *Storia genealogica della nobiltà e cittadinanza di Firenze* di Giuseppe Maria Mecatti¹⁰⁶; molti di essi furono cavalieri di Malta e dell'ordine di Santo Stefano, altri invece furono vescovi o arcivescovi di importanti diocesi italiane¹⁰⁷.

I Minerbetti sostennero la fazione guelfa fiorentina in età tardo medievale, partecipando alla battaglia di Monteperti e alla firma della pace tra guelfi e ghibellini sancita dal cardinale Latino nel 1280¹⁰⁸. In seguito non mancò loro l'occasione di stringere fedeli

¹⁰⁵ G. Richa, *Notizie storiche delle chiese fiorentine – vol.II*, ed. Pietro Gaetano Viviani, Firenze 1755, pp. 304-311.

¹⁰⁶ G. M. Mecatti, *Storia genealogica della nobiltà e cittadinanza di Firenze – tomo primo*, ed. Giovanni di Simone, Napoli 1754, p.73.

¹⁰⁷ *Il fiorentino istruito nelle case della sua patria, calendario per l'anno XI (1857)*, ed. G. B. Campolmi, Firenze 1857, p. 81.

¹⁰⁸ A. Ademollo, *Marietta de' Ricci, ovvero Firenze al tempo dell'assedio racconto storico di Agostino Ademollo - vol.IV*, Stabilimento Chiari, Firenze 1845, p. 1513.

rapporti diplomatici con le corti papale e medicea, anche grazie a matrimoni strategici, si pensi ad esempio a quello di messer Tommaso di Andrea Minerbetti con Bartolomea de' Medici¹⁰⁹, figlia di Bernadetto di Antonio de' Medici, unione avvenuta alla metà del XV secolo (fig.45).

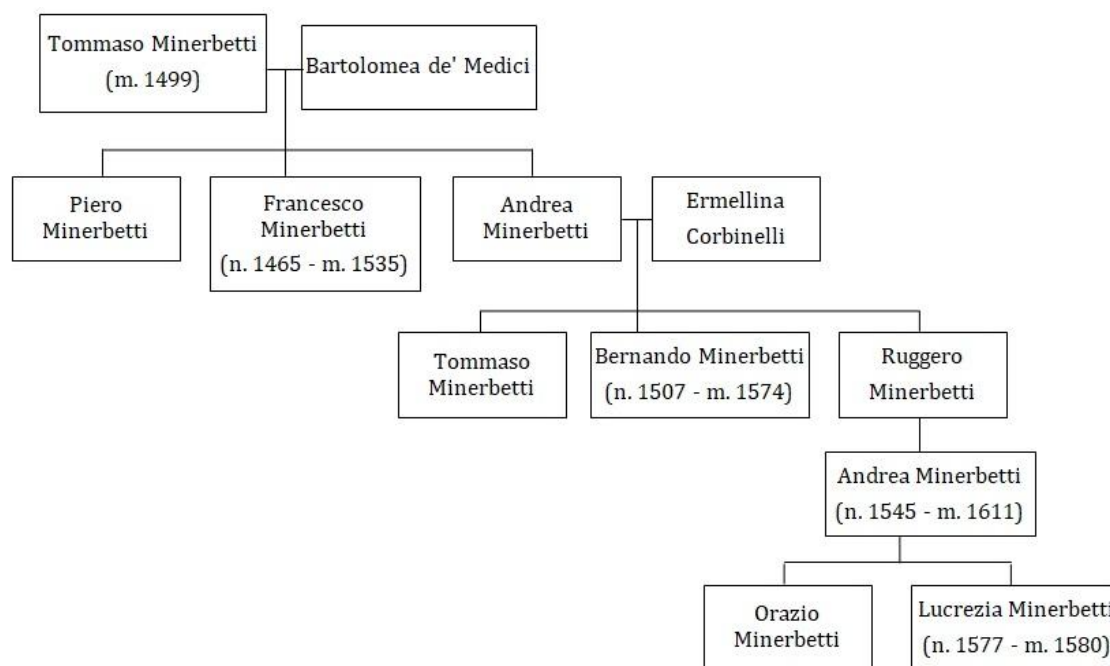


Fig.45

E' qui mostrato un albero genealogico del ramo della famiglia Minerbetti da cui sarebbe discesa la piccola Lucrezia Minerbetti, relativo ai membri vissuti intorno al XVI secolo e dedotto da fonti bibliografiche tra XVII e XX secolo.

Tra i membri della famiglia Minerbetti maggiormente degni di nota spicca certo Andrea di Ruggeri Minerbetti, nato il 27 giugno 1545, di cui parla il Mecatti nella sua *Storia genealogica della nobiltà e cittadinanza di Firenze*, descrivendolo come un senatore fiorentino eletto per l'anno 1596. Lo stesso nome lo si ritrova in un'altra opera letteraria, già citata precedentemente, quali i *Ragionamenti delle regole del disegno d'Alessandro Allori con M. Agnolo Bronzino*¹¹⁰. Andrea di Ruggieri Minerbetti è infatti uno dei nobiluomini che avrebbero preso parte alle lezioni di arte e disegno tenute dall'Allori (non si è ancora scoperto se si tratta di fatti realmente accaduti o di pura

¹⁰⁹ Della loro unione sono testimoni due busti lapidei presenti all'interno della pieve di San Giovanni Maggiore a Panicaglia, nel borgo poco fuori Firenze in cui edificarono la loro villa di campagna (si veda: D. M. Manni, *Osservazioni istoriche sopra i sigilli antichi de secoli bassi – vol. XV*, nella stamperia dell'autore, Firenze 1744, pp. 33-38). In particolare, la scultura dedicata a Bartolomea Minerbetti de' Medici, accompagnata inoltre da un'iscrizione identificativa, venne per la prima volta esaminata nel 1917 dall'erudito mugellano Luigi Andreani (nello specifico: L. Andreani, *Monumento in Mugello all'educatrice di due papi*, Tipografia Enrico Ariani, Firenze 1917).

¹¹⁰ Cfr. nota 74.

finzione letteraria) presso gli Orti Rucellai, intorno agli anni Sessanta del Cinquecento. La vicinanza di età, oltre che la rimarcata amicizia di quest'uomo con l'artista fiorentino, fa presumere che tale Andrea Minerbetti possa essere anche il padre della piccola Lucrezia, soggetto del ritratto; alla morte della figlia egli avrebbe quindi chiesto all'Allori di immortalare l'immagine¹¹¹.

Il ramo della famiglia Minerbetti da cui deriverebbe la piccola Lucrezia si estinse nel Settecento con il suo ultimo discendente, Andrea Luca di Orazio di Arrigo Minerbetti¹¹², il quale ebbe come suo unico erede una figlia femmina, Teresa Minerbetti. Promessa sposa a Nicolao Santini, membro di una famiglia aristocratica originaria di Lucca, pure Teresa Minerbetti non ebbe eredi maschi, pertanto il patrimonio dei Minerbetti passò nelle mani della figlia Vittoria e, nello specifico, confluì fra i beni della famiglia del suo consorte, Pietro Torrigiani¹¹³. Questo spiega il motivo per cui attualmente il fondo archivistico dei Minerbetti si trova conservato presso l'archivio privato della famiglia Torrigiani.

3.2.2 Dall'origine fiorentina a Venezia

Il *Ritratto di Lucrezia Minerbetti*, come si è detto, si trova oggi conservato nella Pinacoteca Manfrediniana¹¹⁴, presso il Seminario Patriarcale di Venezia situato accanto alla Basilica della Salute. L'edificio, opera architettonica seicentesca di Baldassarre Longhena, accoglie il museo in una delle sue ali, ed era originariamente una residenza dei padri Somaschi, divenuta proprietà demaniale francese dopo che la congregazione religiosa venne soppressa con i decreti napoleonici del 1806 e del 1810. Qualche anno dopo, nel 1817, venne qui trasferito il Seminario Patriarcale veneziano, a seguito delle

¹¹¹ Al fine di reperire maggiori informazioni inerenti alla famiglia Minerbetti e alla possibile identificazione della bambina raffigurata nel ritratto di Alessandro Allori, è stata inoltrata tramite la Soprintendenza Archivistica e Bibliografica della Toscana una richiesta di consultazione dell'archivio privato Torrigiani presso l'omonima villa di famiglia nella località di Montecastello (PI), in cui è conservato il fondo Minerbetti. Tuttavia, gli eredi della famiglia Torrigiani non hanno concesso al momento disponibilità per la consultazione dei documenti richiesti e conservati all'interno del loro archivio.

¹¹² Le informazioni relative alla storia del Fondo Minerbetti-Boni sono reperibili *on line*, visitando il sito del Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche (<https://siusa.archivi.beniculturali.it/>).

¹¹³ Viene, così, spiegato come il Fondo Minerbetti sia confluito ed ora conservato nell'Archivio privato della famiglia Torrigiani-Malaspina (Archivio Storico Italiano, *Notizie degli Archivi Toscani – vol.114*, n. 2/3, Casa Editrice Leo S. Olschki s.r.l., 1956, p. 571).

¹¹⁴ Dal 2019 alla pinacoteca è stato assegnato il titolo di sede espositiva del Museo Diocesano.

ripetute richieste da parte del patriarca di Venezia Francesco Milesi (1744-1819) prima al vicerè del Regno d'Italia Eugenio Beauharnais, successivamente all'imperatore Francesco I: solo nel 1815 fu approvata una permuta tra il Demanio della ristabilita dominazione austriaca e la Mensa patriarcale, che permise la consegna dell'abbazia benedettina di San Cipriano di Murano (ex sede del Seminario Patriarcale veneziano, ormai distrutta) in cambio del palazzo alla Salute. In questo luogo vennero, poi, riuniti dal canonico Giannantonio Moschini molti oggetti lapidei e sculture provenienti dalle chiese veneziane soppresse da Napoleone con i suddetti decreti. La raccolta, col tempo riorganizzata all'interno del cortile del complesso architettonico, fu ampliata con ulteriori opere provenienti da lasciti e donazioni: la più cospicua fu, certamente, quella della collezione del marchese Federico Manfredini, che vantava un numero di 68 opere, per lo più attribuite a importanti artisti del passato o artisti "minori" impiegati nelle loro botteghe. L'entrata della collezione in Seminario registra, infatti, 52 soggetti sacri, 12 profani e 4 ritratti¹¹⁵.

Federico Manfredini fu politico e diplomatico presso alcune delle più importanti corti europee del suo tempo: dal 1776 fu al servizio dei Granduchi di Toscana, prima in qualità di precettore del giovane Piero Leopoldo poi, successivamente, in qualità di primo ministro di Ferdinando III, carica che mantenne fino alla conquista francese di Firenze del 1799, che lo costrinse all'esilio in Sicilia per un paio d'anni. Nel 1801, infatti, fu riabilitato come rappresentante del granduca nelle corti nordiche di Salisburgo, Wützburg e Vienna, fino al 1806, quando decise di ritirarsi a vita privata, a causa di problemi di salute.

Durante gli anni fiorentini ebbe modo di coltivare la propria passione per l'arte, incrementando con grande cura la propria collezione privata, che già annoverava una vasta serie di oggetti e libri antichi, nonché sculture e dipinti di epoche e maniere differenti. Si può dunque ipotizzare che, proprio in questa occasione, il Manfredini sia entrato in possesso di molte opere di artisti dei secoli passati, originari o operanti presso le principali città del centro Italia, tra cui Filippino Lippi, Alessandro Allori e Marcello Venusti. Nello specifico vi è un'importante testimonianza che può essere utile a stabilire un termine *post quem* riguardo la presenza del ritratto della piccola *Lucrezia Minerbetti* di Alessandro Allori presso la raccolta del Manfredini: nel gennaio del 1795 il marchese

¹¹⁵ Sul tema si vedano: A. Venturi, *Nelle pinacoteche minori d'Italia*, in *Archivio Storico dell'Arte*, anno VI - fasc.I, Danesi editore, Roma 1893; V. Moschini, *Le raccolte del Seminario di Venezia: 59 illustrazioni*, La Libreria dello Stato, Roma 1940; S. Marchiori, *Aprirono i loro scrigni: Pinacoteca Manfrediniana e opere d'arte del Seminario Patriarcale*, Marcianum, Venezia 2008.

tenne uno scambio epistolare con l'amico Giovanni de Lazara¹¹⁶, grazie al quale gli riferì di aver allestito un raffinato «gabinetto di quadretti¹¹⁷» nel suo alloggio fiorentino. Fra i vari carteggi vi è quindi una lettera in cui si vanta delle opere che era riuscito a riunire nella propria galleria, opere che non manca di descrivere citando i nomi degli autori (molti dei quali veramente illustri). Tra questi però non viene nominato l'Allori. Contemporaneamente, il marchese aveva provveduto a dotare le sue prime opere di una cornice uguale per darvi unitarietà espositiva; fu una pratica che proseguì fino al 1798, anno in cui dovette allontanarsi da Firenze, e che interessò anche il *Ritratto di Lucrezia Minerbetti*. La cornice che ancora oggi cinge il dipinto appartiene di fatto a tale intervento. Da queste considerazioni, si può, dunque, presupporre che l'opera sia entrata nella raccolta dopo il 1795 e prima del 1798.

Non è quindi ancora chiaro come l'opera entrò a far parte della collezione manfrediniana: è possibile che il marchese possa averla ottenuta attraverso la mediazione di un antiquario o un mercante d'arte, incaricato di procacciare per suo conto i dipinti nel mercato, oppure grazie ai rapporti con le famiglie nobiliari fiorentine, tra cui certamente quella dei Minerbetti, o meglio dei loro eredi. Come già detto la famiglia Minerbetti si estinse nel Settecento, è quindi plausibile pensare che molte opere accumulate dai Minerbetti nel corso dei secoli, in seguito confluite fra i beni dei Torrigiani, fra cui, probabilmente, il *Ritratto di Lucrezia Minerbetti*, possano essere state considerate di poco conto e rivendute al miglior offerente¹¹⁸.

È quindi probabile che il ritratto dell'Allori sia stato conservato per due secoli fra i beni della famiglia che lo aveva commissionato (servirebbe anche in questo caso un inventario a testimoniare), per poi, verso la fine del Settecento, entrare a fare parte della raccolta manfrediniana. La collezione del marchese era accessibile ad amici e conoscenti interessati a visitarla e, anche quando agli inizi dell'Ottocento decise definitivamente di ritornare nella sua terra natia, il Veneto, il Minerbetti non rinunciò mai al mecenatismo, mantenendo attorno a sé una buona cerchia di colleghi con cui

¹¹⁶ *Lettere di Federico Manfredini a Giovanni de Lazara*, acc. 870370, *Giovanni de Lazara archive*, Special Collections, Getty Research Library, Los Angeles, 1785 – 1829; A. Vedovato, *Federico Manfredini e la sua collezione di "classiche stampe"*. *Un contributo alla storia del collezionismo tra Sette e Ottocento* [tesi di laurea], Università degli studi di Udine, Udine, 2003.

¹¹⁷ *Ivi*, cit.

¹¹⁸ L'ipotesi di un eventuale coinvolgimento del granduca Ferdinando III e delle famiglie aristocratiche vicine alla corte medicea per l'ampliamento della raccolta del marchese Federico Manfredini può essere avvalorata dal fatto che egli veniva spesso omaggiato con oggetti d'arte per il riconoscimento del proprio lavoro; ne dà notizia Antonio Neu Mayr riguardo un *Ritratto di Pietro Aretino* su rame, creduto di mano di Tiziano e presente nella collezione, donato da un Granduca di Toscana al Manfredini stesso (A. Neu Mayr, *Il pittore ritrattista*, ed. Paolo Lampato, Venezia 1834, p. 39).

discutere di belle arti e condividere i propri interessi culturali. Comprò una tenuta di campagna nel padovano, presso Campoverardo, in cui trascorse una serenavecchiaia tra i suoi tesori. Poco prima della morte, avvenuta nel 1829, decise di donare con un lascito testamentario buona parte della propria collezione al Seminario Patriarcale di Venezia, grazie all'amicizia stretta durante quegli anni con i patriarchi Giambattista Ladislao Pyrker e Jacopo Monico¹¹⁹.

La collezione del Manfredini è stata più volte documentata nel corso della storia, a partire dall'inventario stilato dal restauratore e critico d'arte Pietro Edwards nel 1809¹²⁰, rinvenuto di recente all'interno dell'Archivio di Stato di Milano dalla studiosa Maria Teresa Binaghi Olivari e pubblicato nel 2002 da Enrico Noè¹²¹. Lo scritto dell'Edwards riportava una lista delle opere custodite all'interno di questa collezione, accompagnate da una descrizione e brevi considerazioni sul loro stato di conservazione. Il dipinto n°40 descritto nel documento è il *Ritratto di Lucrezia Minerbetti*, già attribuito ad Alessandro Allori, seppur con qualche dubbio. Infatti, secondo Edwards, la resa gentile e sfumata dei contorni e il delicato uso del colore non sembrano essere tratti distintivi dell'Allori, bensì, a suo vedere, tipici di una maniera più moderna e raffinata, da attribuire piuttosto ad un successore dell'artista. Avanzò quindi l'ipotesi che potesse trattarsi di un dipinto del figlio di Alessandro Allori, Cristofano, eseguito con particolare maestria. Interessante è inoltre il commento inserito a conclusione della descrizione dell'opera: «Insomma è bello, ma non è un Tiziano [...]»¹²². Dello stesso pensiero fu anche Antonio Neu Mayr, esperto d'arte e caro amico del marchese Federico Manfredini: avendo partecipato attivamente all'allestimento della sua collezione nella nuova dimora padovana, ebbe modo di osservare e studiare da vicino le opere, arrivando a constatare con certezza che Pietro Edwards, a suo parere, non si sbagliava nel riconoscere nel *Ritratto di Lucrezia Minerbetti* la mano di Cristofano Allori. Nella sua *Memoria storico critica sopra la pittura*¹²³ (1811) Neu Mayr rese omaggio alla raccolta del Manfredini e nella tavola riassuntiva delle opere qui contenute, il quadro dell'Allori venne appunto

¹¹⁹ G. Moschini, *La Chiesa e il Seminario di Santa Maria della Salute in Venezia descritti da Giannantonio Can. Moschini*, ed. Giuseppe Antonelli, Venezia 1842, p. 113.

¹²⁰ Per approfondimenti sulla figura di Pietro Edwards si veda: G. Mazzaferro, *Le Belle Arti a Venezia nei manoscritti di Pietro e Giovanni Edwards*, ed. goWare, Firenze 2015.

¹²¹ E. Noè, *Per la storia della Pinacoteca Manfrediniana nel Seminario di Venezia: il ritrovato catalogo di Pietro Edwards (1809)* in *Ateneo Veneto*, vol. CLVIII, 2002, pp. 119-153.

¹²² *Ivi*, cit., p. 143.

¹²³ A. Neu Mayr, *Memoria storico critica sopra la pittura*, ed. Penada, Padova 1811, tav.1, p. 106. Di questo autore sul medesimo tema si veda anche: A. Neu Mayr, *Il pittore ritrattista*, ed. Paolo Lampato, Venezia 1834, pp. 19-39.

attribuito a Cristofano e non ad Alessandro. Tuttavia vi è un fattore determinante che può placare definitivamente la disputa sulla paternità di Cristofano, ovvero la sua datazione, riportata chiaramente nell'iscrizione presente in basso a sinistra del dipinto. L'opera fu realizzata nel 1580, i documenti antichi collocano la nascita di Cristofano nel 1577, è quindi impossibile che il figlio dell'Allori ne sia l'autore. Inoltre l'ipotesi che il dipinto possa essere stato realizzato molto dopo il 1580, anno della morte della piccola Lucrezia, è abbastanza improbabile, in quanto in genere tale tipologia di ritratti veniva eseguita a ridosso della morte del soggetto, per alleviare il dolore dei cari. Di questo tenne conto il canonico Giannantonio Moschini quando, nel suo resoconto pubblicato postumo sugli edifici legati al culto di Santa Maria della Salute¹²⁴, passando in rassegna le opere presenti nella galleria in cui era stata da poco allestita la raccolta donata dal Manfredini, riconobbe senza riserve l'appartenenza del *Ritratto di Lucrezia Minerbetti* allo stile di Alessandro Allori.

Bisognerà aspettare il 1912 per vedere pubblicata la prima guida ufficiale ed aggiornata della collezione del Seminario Patriarcale, la cosiddetta *Guida del visitatore artista attraverso il Seminario Patriarcale di Venezia*¹²⁵, realizzata con l'intento di fornire informazioni più dettagliate e attribuzioni più corrette. Infatti, una critica avanzata da questo testo fu proprio la non attendibilità e le imprecisioni prodotte dagli storici e dagli storiografi del passato, i quali si spinsero in azzardate e prive di fondamento attribuzioni delle opere. Vennero quindi messi in dubbio i quadri che recavano i nomi di grandi artisti italiani (fondamentali a garantire visibilità e vanto alla collezione, ma spesso errati) e, laddove non vi fossero particolari certezze riguardo l'attribuzione, si preferì riconoscere la mano di un seguace o di un non meglio specificato collaboratore di bottega. Nonostante questo, vennero comunque riconosciuti l'abilità e il gusto del collezionista, dimostrati nel riunire un numero di opere di ottima qualità, seppur "minori", in quanto per lo più lavori "di bottega" o copie da originali di maggior pregio. Un ulteriore merito da attribuire al Manfredini fu sicuramente quello di essere riuscito a portare sul territorio veneziano esemplari lontani dalla cultura artistica di questi luoghi: la raccolta è infatti costituita da opere di artisti attivi in tutt'Italia e, in alcuni casi, europei, il cui nome non compare in nessun'altro museo veneziano. Fra questi rientra il ritratto dell'Allori, il quale sembrerebbe essere l'unica opera di questo artista presente

¹²⁴ G. Moschini, *La Chiesa e il Seminario di Santa Maria della Salute in Venezia descritti da Giannantonio Can. Moschini*, ed. Giuseppe Antonelli, Venezia 1842, p. 121.

¹²⁵ *Guida del visitatore artista attraverso il Seminario Patriarcale di Venezia*, Tipografia San Marco, Venezia 1912, pp. 121-123.

nel territorio veneto. La collezione manfrediniana è quindi una raccolta preziosa per la città di Venezia, giunta in laguna grazie al generoso gesto del marchese Federico Manfredini, conscio che tra le mura del Seminario Patriarcale avrebbe trovato giusto riparo e protezione, oltre che un'adeguata accessibilità verso chiunque avesse voluto goderne e studiarla.

3.2 Il restauro

Motivo e stimolo dello studio del *Ritratto di Lucrezia Minerbetti* di Alessandro Allori è stato anche e soprattutto l'intervento di restauro dell'opera veneziana compiuto dalla Dott.ssa Valentina Piovan nel 2021¹²⁶, condotto con l'intento di ripristinare l'originale stato dell'opera sia dal punto di vista del ripristino dei colori originali utilizzati dallo stesso autore, sia di salvaguardare il dipinto dal degrado e degli agenti esterni, che col tempo possono averne intaccato il supporto, gli strati pittorici, la vernice, oltre alla cornice.

3.2.1 Analisi dello stato di conservazione

Il *Ritratto di Lucrezia Minerbetti* di Alessandro Allori è stato realizzato secondo le consuetudini dell'epoca e del proprio autore con la tecnica della pittura ad olio su tavola. Il supporto è composto da un'unica asse di legno, sorretta da due assi minori disposte trasversalmente, inserite ed incollate in apposite sedi. Il dipinto ha dimensioni pari a 48,5 x 67,5 x 0,8 cm, aumentata dalla cornice di legno dorato in foglia d'oro aggiunta successivamente. Prima che venisse effettuato il restauro la superficie pittorica evidenziava la presenza di una patina di vernice ingiallita, dal carattere denso e lucido e distribuita in maniera disomogenea¹²⁷.

¹²⁶ Sul tema si veda: V. Piovan, *Relazione di restauro – Alessandro Allori “Ritratto di Lucrezia Minerbetti”*, Venezia 2021.

¹²⁷ *Ivi*, pp. 2-3.

Le tonalità dei colori usati dal pittore erano pressoché impossibili da riconoscere nel loro aspetto originale, poiché erano stati resi più tenui e spenti da uno strato spesso di deposito coerente ed incoerente¹²⁸ formatosi sulla superficie dipinta (fig.46). Inoltre, la presenza di una vernice invecchiata dovuta ad un precedente restauro aveva causato crettature aperte sul volto della piccola Lucrezia, facilmente identificabili attraverso la tecnica dell'illuminazione con luce radente; allo stesso modo era possibile anche notare piccoli sollevamenti della pellicola pittorica in corrispondenza dello sfondo, già ritoccato precedentemente in alcuni punti.



Fig.46

Alessandro Allori, *Ritratto di Lucrezia Minerbetti*, particolare del volto prima dell'intervento di restauro (da: V. Piovan, *Relazione di restauro – Alessandro Allori “Ritratto di Lucrezia Minerbetti”*, Venezia 2021).

Era necessario, dunque, rimuovere queste sostanze che avevano generato ulteriore strati sulla superficie esterna del dipinto (depositi di vario genere, coerenti ed incoerenti, uniti alla vernice invecchiata), in modo da ripristinare le originali condizioni del quadro ed i suoi originali colori brillanti, ormai spenti dal trascorrere dei secoli e dai precedenti rimaneggiamenti. Le modalità tecniche dell'intervento di pulitura e recupero cromatico verranno trattate successivamente.

La volontà del marchese Federico Manfredini di dotare il dipinto con una nuova cornice in sostituzione di quella precedente o addirittura dell'originale, determinò l'aggiunta di listelli di legno incollati lungo tutto il perimetro del supporto ed in corrispondenza delle assi traverse presenti sul verso del quadro. Questo comportò necessariamente un intervento di ritocco lungo tutto il margine esterno della superficie pittorica, che venne di conseguenza alterata da queste modifiche. Durante le indagini preliminari al restauro è stato riscontrata sulla suddetta cornice la presenza di depositi incoerenti e piccole

¹²⁸ Con l'espressione “deposito superficiale incoerente” si fa riferimento ad ogni deposito di sostanze estranee sulla superficie, come prodotti di degrado e polveri di diversa provenienza e natura. La loro presenza può essere notata anche ad occhio nudo a causa della formazione di una patina più o meno spessa, che corrisponde all'accumulo di tali sostanze e al loro naturale invecchiamento.

lacune della lamina d'oro. Infine, sono stati notati alcuni piccoli fori di recente formazione causati dall'azione di “sfarfallamento¹²⁹” di alcuni insetti del legno (figg.47-48).



Figg.47-48

Alessandro Allori, *Ritratto di Lucrezia Minerbetti* (verso, sinistra) con particolare (destra) prima dell'intervento di restauro (da: V. Piovan, *Relazione di restauro – Alessandro Allori “Ritratto di Lucrezia Minerbetti”*, Venezia 2021).

3.2.2 L'intervento di restauro

L'intervento di restauro al *Ritratto di Lucrezia Minerbetti* ha coinvolto tutte le componenti del dipinto: il supporto, gli strati pittorici e la cornice¹³⁰.

Come primo passaggio, è stata effettuata la rimozione dei depositi incoerenti dalla supporto con pennellesse e gomme sintetiche assorbenti, seguita poi dall'esecuzione di due trattamenti preventivi, l'uno a base di una miscela di sali d'ammonio quale disinfettante contro la proliferazione di organismi biodeteriogeni¹³¹, l'altro con l'uso di

¹²⁹ Per “sfarfallamento” si intende l'uscita dell'insetto dall'involucro ninfale una volta completata la crescita. Questo provoca spesso la formazione di piccoli fori sulla superficie intaccata. Insetti xilofagi appartenenti alle famiglie dei coleotteri, come i tarli del legno, e degli isotteri, come le comuni termiti, possono, infatti, causare questo tipo di degrado sulla superficie intaccata nel momento in cui da stato larvale passano allo stato adulto.

¹³⁰ V. Piovan, *Relazione di restauro – Alessandro Allori “Ritratto di Lucrezia Minerbetti”*, Venezia 2021, pp. 4-5.

¹³¹ Per “organismi biodeteriogeni”, si intende quei particolari organismi che provocano un deterioramento biologico del supporto su cui si sono formati.

biocida liquido specifico contro gli insetti xilofagi, che avevano provocato alcuni piccoli fori nel legno (figg.49-50).

A tutela e recupero delle originali condizioni della superficie pittorica è stata inoltre eseguita una valutazione del colore e per mantenerne l'adesione è stato applicato, con l'apporto graduale di calore, attraverso l'utilizzo di un termocauterio¹³², un adesivo sintetico termoplastico per iniezione e leggera pressione.



Figg.49-50

Trattamenti anti tarlo e contro la formazione di organismi biodeteriogeni attraverso l'uso di siringhe e pennellesse (da: V. Piovan, *Relazione di restauro – Alessandro Allori “Ritratto di Lucrezia Minerbetti”*, Venezia 2021).

Successivamente, si è proceduto con la rimozione degli strati di deposito incoerente attraverso una pulitura superficiale mediante l'applicazione di tamponi e spugne sintetiche ed assorbenti imbevuti di soluzione acquosa a ph neutro. È stata anche rimossa la vernice aggiunta in un precedente restauro ed ormai invecchiata, attraverso lo sfregamento di tamponi imbevuti di opportuni solventi organici apolari, per provocarne la solubilizzazione (scioglimento) ed il rigonfiamento delle sostanze originali e degradate dal tempo, poste sopra lo strato pittorico.

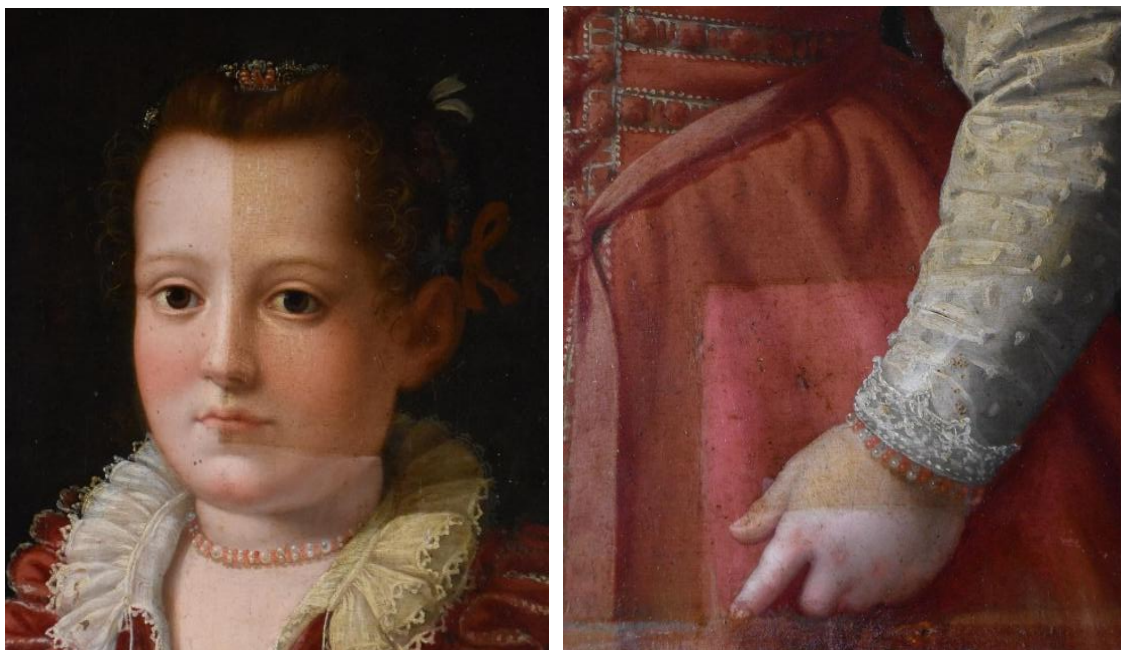


Fig.51

Test di solubilità per la rimozione della vernice invecchiata (da: V. Piovan, *Relazione di restauro – Alessandro Allori “Ritratto di Lucrezia Minerbetti”*, Venezia 2021).

¹³² Strumento composto da una centralina a cui è collegato un utensile con filo o punta metallica riscaldanti, che può essere utilizzato nel restauro pittorico per abbassare i sollevamenti di colore attraverso l'uso del calore.

Per determinare quale sostanza fosse più idonea ed efficace, è stato effettuato un test di solubilità analizzando la reazione di una serie di solventi organici neutri a polarità crescente sotto forma di gel (fig.51) direttamente sulla superficie intaccata (figg.52-53)¹³³.



Figg.52-53

Confronti dei risultati di rimozione della vernice invecchiata (da: V. Piovan, *Relazione di restauro – Alessandro Allori “Ritratto di Lucrezia Minerbetti”, Venezia 2021*).

Una volta rimosso ogni residuo accumulato, è stata applicata una verniciatura intermedia specifica a pennello con l’aggiunta di additivi anti-UV¹³⁴.

In corrispondenza dei fori causati dall’azione degli insetti xilofagi è stato applicato uno strato di gesso misto a colla animale, raschiato a livello della pellicola pittorica e pulito nelle sbavature dei bordi per non intaccare il colore originale. Tali lacune sono state integrate con colori ad acquerello e rifinite con colori a vernice secondo la metodologia del ritocco mimetico. Il tutto è fissato con una verniciatura specifica a nebulizzazione e con l’aggiunta di additivi anti-UV.

Gli ultimi interventi sono stati effettuati sulla cornice dorata, non originale, ma aggiunta dal precedente proprietario, il marchese Federico Manfredini, nell’Ottocento. Attraverso l’uso di una resina acrilica sono stati fatti aderire i sollevamenti dovuti alla preparazione

¹³³ V. Piovan, *Relazione di restauro – Alessandro Allori “Ritratto di Lucrezia Minerbetti”, Venezia 2021*, pp. 9-13.

¹³⁴ Con “additivi anti-UV” si intendono tutte quelle sostanze in grado di proteggere dalle radiazioni UV, che si trovano presenti anche nella comune luce solare. Nel caso del restauro dei beni culturali, vengono aggiunte all’interno della vernice, affinché la superficie pittorica non venga deteriorata dall’esposizione a questa tipologia di radiazioni.

e quelli della lamina metallica. Come per lo strato pittorico, è stato rimosso l'accumulo di deposito incoerente con soluzioni acquose in gel, mentre, le lacune presenti sono state stuccate con gesso miscelato a colla animale. Per non alterare l'effetto dato dalla foglia d'oro sottile, sono stati sigillati con cera d'api i piccoli fori causati dagli insetti xilofagi. L'integrazione del colore è avvenuta, successivamente, con tinte ad acquerello resistenti all'abrasione e con patinatura a colori micacei¹³⁵; il tutto è stato, poi, fissato con vernice protettiva specifica e additivi anti-UV.



Figg.54-55

Alessandro Allori, *Ritratto di Lucrezia Minerbetti* prima e dopo l'intervento di restauro, 1580. Seminario Patriarcale, Pinacoteca Manfrediniana, Venezia.

Il risultato finale del lavoro di restauro condotto nel 2021 sul *Ritratto di Lucrezia Minerbetti* rispecchia, certamente, l'obiettivo di tenere sotto controllo lo stato di conservazione del supporto e riportare il dipinto ad una condizione di resa cromatica e bellezza analoga a quella del suo aspetto originale cinquecentesco. È stato, quindi, necessario eliminare tutti gli interventi derivati da precedenti restauri, in quanto le metodologie del passato contraddistinte da ritocchi troppo invasivi, l'uso di materiali ancora poco specifici, se non addirittura rudimentali, ed il conseguente trascorrere del tempo, avevano condotto il quadro ad uno stato di degrado sempre più avanzato che andava invece recuperato e salvaguardato (figg.54-55).

¹³⁵ Colori derivati dalla mica, un minerale friabile e dall'aspetto cristallino, dotato di grande resistenza termica e alto potere isolante. Grazie a queste proprietà, è spesso usato nell'industria cosmetica e nella realizzazione di particolari vernici.

CAPITOLO QUARTO: STUDIO DEL “RITRATTO DI LUCREZIA MINERBETTI” ATTRAVERSO TECNICHE DI *IMAGING* MULTISPETTRALE

4.1 Oltre il visibile

A completamento e supporto dello studio del *Ritratto di Lucrezia Minerbetti* di Alessandro Allori sono state effettuate indagini di tipo diagnostico all’opera. Si tratta di tecniche di *imaging* non invasive, nello specifico, tecniche di fotografia multispettrale in fluorescenza ultravioletta (UV) e riflettografie nell’infrarosso (IR)¹³⁶. Attraverso tali indagini è stato possibile riscontrare caratteristiche del dipinto non notabili dall’occhio umano nel visibile, risultate altrettanto rilevanti per definire lo stato di conservazione del dipinto, approfondire le informazioni riguardo il *modus operandi* dell’artista e notare la presenza o meno di specifiche sostanze, quali pigmenti, leganti o vernici presenti nei vari strati del quadro, da quello preparatorio a quello più superficiale.

4.1.1 Fotografia in fluorescenza UV

La fotografia in fluorescenza nel visibile indotta da radiazione ultravioletta (UVF) permette di analizzare nel dettaglio gli strati superficiali di un’opera d’arte, quali quello pittorico e della vernice protettiva. Tale tecnica diagnostica sfrutta la capacità di alcune sostanze presenti sulla superficie di un manufatto di diventare fluorescenti nel visibile se sottoposte a radiazioni di banda ultravioletta (onde elettromagnetiche tra i 300 ed i 400 nm)¹³⁷. Ciò accade perché alcune componenti, una volta eccitate dai raggi UV, sono in grado di riemettere in parte la radiazione sotto forma di luminescenza nel visibile. Questo tipo di risposta può permettere di verificare la presenza o meno di eventuali vernici protettive degradate o sostanze caratteristiche dello strato pittorico, quali pigmenti o leganti “attivi” a questo fenomeno. Talvolta, è possibile, invece, nel caso di

¹³⁶ Sul tema si veda: P. Triolo, *Manuale pratico di documentazione e diagnostica per immagini per i BB.CC.*, il Prato, Padova 2020, pp. 56-71, 82-101; O. Piccolo, E. Puppini, *Tecniche diagnostiche per i beni culturali*, Maggioli Editore, Rimini 2008, pp. 57-75.

¹³⁷ P. Triolo, *Manuale pratico di documentazione e diagnostica per immagini per i BB.CC.*, il Prato, Padova 2020, p. 56.

aree non fluorescenti, notare parti scure, sinonimo della presenza di piccoli ritocchi dei colori della vernice protettiva recente.

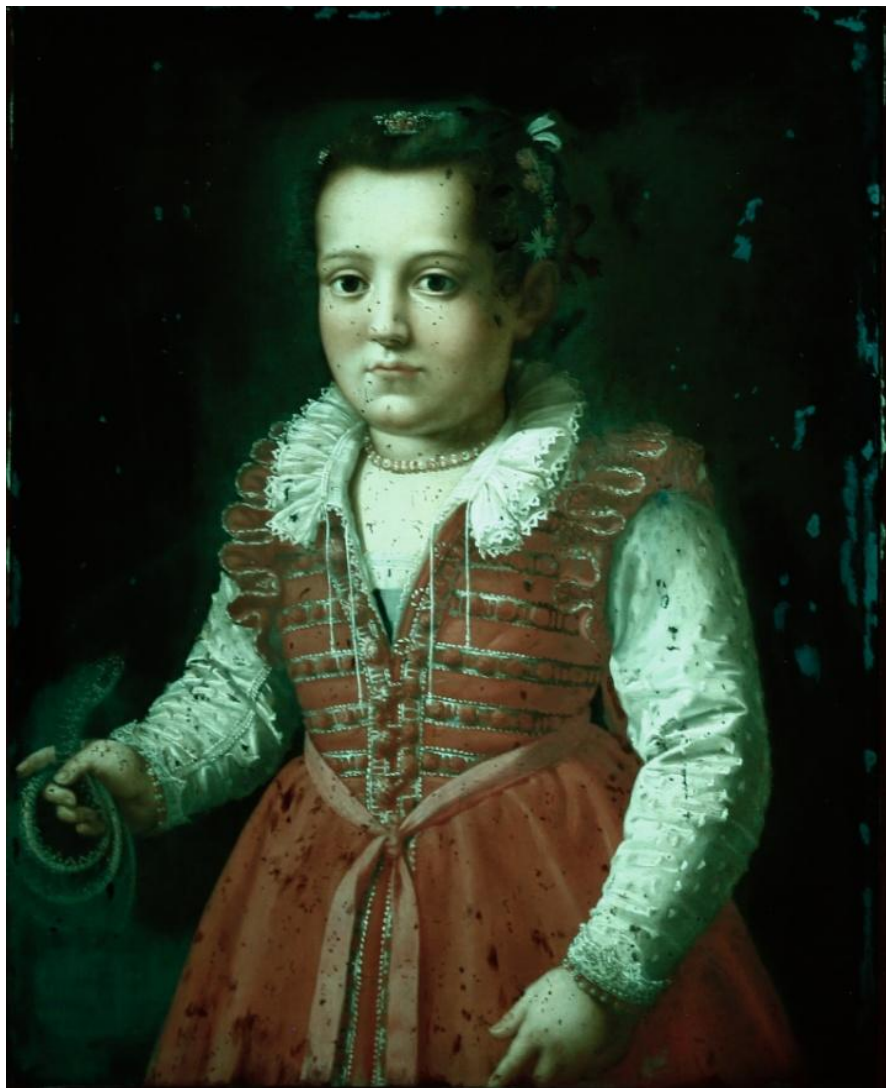


Fig.56
Alessandro Allori, *Ritratto di Lucrezia Minerbetti*, fotografia in fluorescenza UV del dipinto.

Entrando nel merito delle riproduzioni realizzate sul *Ritratto di Lucrezia Minerbetti* di Alessandro Allori, per le immagini UVF (fig.56) è stata usata una macchina fotografica Canon EOS 70D con obiettivo SIGMA 17-50 f2.8, a cui è stato aggiunto un filtro fotografico di colore giallo¹³⁸ in grado di eliminare la componente UV riflessa dalla superficie; come fonte di illuminazione del dipinto è stata utilizzata una lampada a LED UV centrata a 365 nm¹³⁹, facendo attenzione che il resto della sala in cui venivano eseguiti gli scatti fosse completamente al buio, per evitare la sovrapposizione con la

¹³⁸ Nello specifico, è stato utilizzato un filtro Hoya giallo.

¹³⁹ È bene specificare che nella tecnica della fotografia in fluorescenza ultravioletta vengono spesso utilizzate come fonte di illuminazione le lampade di Wood.

radiazione visibile riflessa. Successivamente le immagini sono state elaborate in post produzione¹⁴⁰, bilanciando i valori di luminosità e contrasto per accentuare i dettagli interessanti derivanti dall'analisi.

L'indagine condotta attraverso la tecnica UVF ha permesso di valutare le condizioni degli strati più esterni del dipinto: prima di tutto, ciò che si denota ad un primo sguardo, sono tante piccole macchie scure diffuse su tutta la superficie, in particolare sul volto, sul vestito e sulle mani del soggetto (figg.57-58). Si tratta per la maggior parte di piccoli ritocchi apportati durante i vari interventi di restauro al quadro¹⁴¹. Il fatto che risultino di colore nero prova che i materiali presenti in quelle zone non sono fluorescenti alle radiazioni¹⁴².

Un altro particolare interessante è il fiocco rosso presente sul retro dell'acconciatura dei capelli della piccola Lucrezia (fig.59), il quale risulta scuro nelle immagini in fluorescenza UV (fig.60). Questo può far pensare che tale dettaglio possa essere stato ritoccato col tempo, o in alternativa che sia stato utilizzato un pigmento rosso differente, rispetto a quello impiegato per altri dettagli del dipinto (come le perle dei



Figg.57-58

Alessandro Allori, *Ritratto di Lucrezia Minerbetti*, fotografia in fluorescenza UV, particolari del volto e della mano sinistra per evidenziare i ritocchi sulla superficie pittorica.

¹⁴⁰ È stato utilizzato il programma Adobe Lightroom per l'elaborazione delle fotografie in post produzione.

¹⁴¹ Si fa riferimento al restauro contemporaneo all'acquisizione dell'opera da parte del marchese Federico Manfredini ed al recente intervento condotto nel 2021 dalla Dott.ssa Valentina Piovan (V. Piovan, *Relazione di restauro – Alessandro Allori “Ritratto di Lucrezia Minerbetti”*, Venezia 2021, p. 3).

¹⁴² O. Piccolo e E. Puppini, *Tecniche diagnostiche per i beni culturali*, Maggioli Editore, Rimini 2008, p. 71.

gioielli o il vestito), il cui rosso rimane diversamente ben riconoscibile nella stessa immagine UVF.

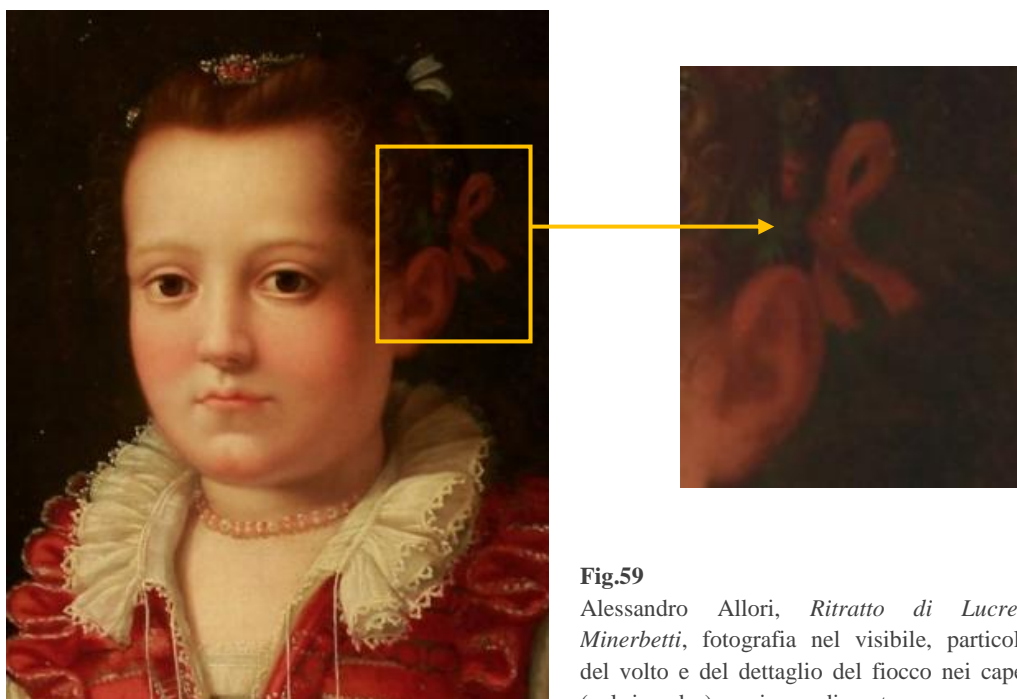


Fig.59
Alessandro Allori, *Ritratto di Lucrezia Minerbetti*, fotografia nel visibile, particolari del volto e del dettaglio del fiocco nei capelli (nel riquadro) con ingrandimento.

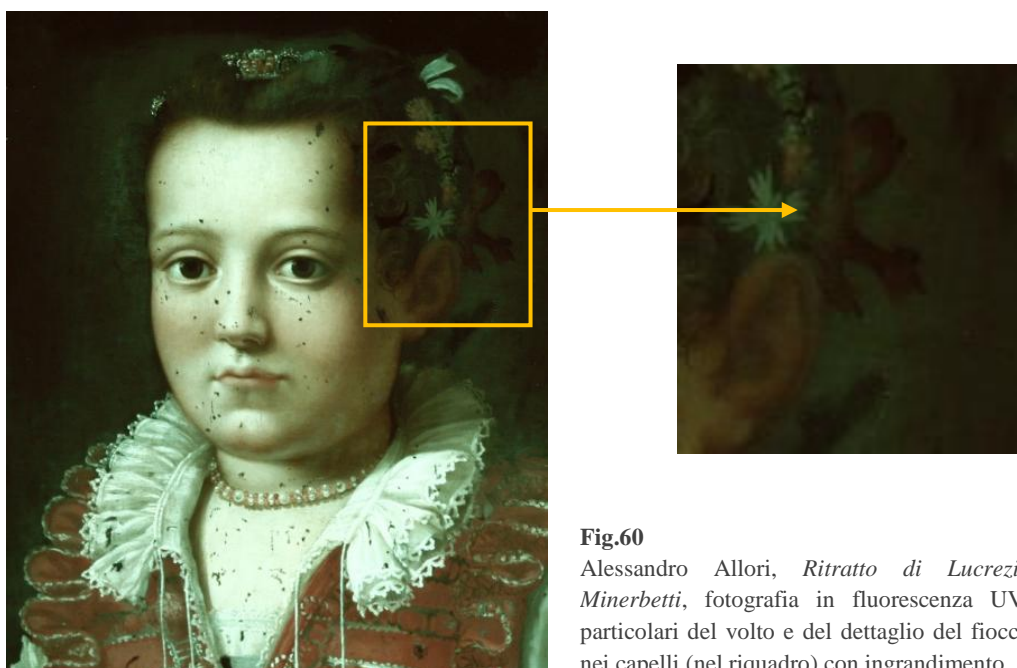


Fig.60
Alessandro Allori, *Ritratto di Lucrezia Minerbetti*, fotografia in fluorescenza UV, particolari del volto e del dettaglio del fiocco nei capelli (nel riquadro) con ingrandimento.

In secondo luogo, sullo sfondo del dipinto, in prossimità della cornice, si notano aree di fluorescenza nel blu-viola dovute alla presenza di una sostanza¹⁴³ evidenziate da

¹⁴³ Limite delle tecniche di *imaging* non invasive è la difficoltà, se non l'impossibilità, di determinare con certezza la natura delle sostanze reagenti. A stabilirlo con maggiore precisione, si ricorre ad ulteriori

immagini eseguite senza filtro giallo, in grado di bloccare anche questa componente e riflettere la radiazione (fig.61).



Fig.61
Alessandro Allori, *Ritratto di Lucrezia Minerbetti*, fotografia in fluorescenza UV senza filtro giallo con aree fluorescenti blu-viola sullo sfondo sulla destra, nel riquadro.

Infine, sulla mano destra di Lucrezia, che stringe la piccola serpe attorcigliata su se stessa, è possibile notare una ben marcata sfuocatura di colore tendente al verde (fig.62): questa particolare fluorescenza può essere dovuta alla presenza di una vernice antica invecchiata, non completamente ripulita durante l'ultimo intervento di restauro¹⁴⁴. Le vernici tradizionali tendono infatti a diventare fluorescenti, con tonalità giallo-verdi durante il loro invecchiamento. È stato probabilmente scelto per ragioni di autenticità di non rimuovere integralmente lo strato di vernice in questa particolare porzione di dipinto; in questo modo, la delicata ed originale iscrizione dorata a pennello che riporta le informazioni identificative del ritratto e i dettagli del corpo della serpe non sono stati in nessun modo modificati e/o intaccati.

indagini più selettive e mirate, spesso mediante tecniche invasive o micro invasive, cioè tecniche che comportano il prelievamento e l'analisi di un piccolo campione della zona interessata (es. tecniche spettroscopiche).

¹⁴⁴ Si veda: V. Piovan, *Relazione di restauro – Alessandro Allori “Ritratto di Lucrezia Minerbetti”*, Venezia 2021.



4.1.2 Riflettografia nell'infrarosso

Con la tecnica non invasiva della riflettografia nell'infrarosso è possibile osservare dettagli presenti negli strati più profondi di un'opera pittorica, non visibili ad occhio nudo o mediante indagini nel visibile. Le radiazioni infrarosse (onde elettromagnetiche con lunghezza d'onda compresa tra i 750 nm e i 2500 nm)¹⁴⁵ sono in grado di oltrepassare gli strati superficiali, come la vernice protettiva e la pellicola pittorica, fino ad arrivare allo strato preparatorio. E' una tecnica utile, dunque, per poter verificare l'eventuale presenza di un disegno preparatorio e di eventuali modifiche o ripensamenti nascosti al di sotto dello strato pittorico che li copre, oltre che accentuare e confermare eventuali particolari presenti sulla pellicola pittorica.

¹⁴⁵ P. Triolo, *Manuale pratico di documentazione e diagnostica per immagini per i BB.CC.*, il Prato, Padova 2020, pp. 82-83.



Fig.63

Alessandro Allori, *Ritratto di Lucrezia Minerbetti*, confronto tra la riflettografia IR (a sinistra) e fotografia nel visibile (a destra).

Nel caso del *Ritratto di Lucrezia Minerbetti* sono state realizzate indagini nel vicino infrarosso utilizzando una macchina fotografica¹⁴⁶ Samsung NX 300 modificata a cui sono stati appositamente aggiunti sull'obiettivo filtri passa-alto e passa-banda che permettono il passaggio di radiazione nell'intervallo spettrale tra i 750 e i 1200 nm, limite di sensibilità superiore del sensore (fig.63). Per accertare quale filtro fosse più adatto ad ottenere risultati soddisfacenti alla ricerca in oggetto, sono stati eseguiti vari esperimenti: i filtri da 760 nm e 850 nm si sono rilevati poco idonei, mentre quello passa-banda centrato a 1070 (± 30) nm, è risultato inadatto, poiché generava immagini

¹⁴⁶ Per ottenere immagini con la tecnica della fotografia o riflettografia nell'infrarosso è necessario l'uso di una macchina fotografica modificata a cui è stato appositamente rimosso il filtro UV-IR cut off posto davanti al sensore per poter riprendere immagini nello spettro del visibile (lunghezze d'onda tra i 400 e i 700 nm circa), per le quali è stata progettata.

troppo scure. Dal punto di vista dell'illuminazione, è stata sfruttata la luce di faretto alogeni presenti all'interno della sala del museo. Le immagini sono state, poi, modificate in post produzione, dapprima convertite in bianco e nero, in quanto la componente cromatica non si esprime nello spettro dell'infrarosso se non attraverso una tonalità rossastra dell'immagine a colori, che confonde lo studio dell'immagine, e successivamente bilanciando i valori di luminosità e contrasto, al fine di evidenziare e facilitare la lettura di eventuali particolari interessanti per l'indagine¹⁴⁷.

Le riflettografie ottenute hanno evidenziato diversi risultati. *In primis*, dopo un'attenta analisi è stato possibile stabilire che, diversamente da quanto si poteva ipotizzare, nel *Ritratto di Lucrezia Minerbetti* non è presente alcun disegno preparatorio. Dai ben visibili segni delle pennellate a demarcazione dei contorni, appare chiaro che le intenzioni dell'artista fossero quelle di utilizzare la pittura sin dall'inizio, saltando la fase preparatoria. Ciò potrebbe apparire discordante con il profilo delineato precedentemente dell'artista Alessandro Allori: in qualità di autore di un trattato sulle regole del disegno¹⁴⁸ e membro attivamente coinvolto nella nuova Accademia delle Arti e del Disegno di Firenze, verrebbe difficile pensare che egli non realizzasse mai o quasi mai schizzi preparatori al di sotto dei propri lavori. Tuttavia, non ci sono altre testimonianze a conferma di quale fosse il *modus operandi* dell'Allori relativamente a questa prassi. Dunque, se si considera la tavola di *Lucrezia Minerbetti* come opera appartenente alla fase matura del pittore fiorentino, si può giungere alla conclusione che l'Allori non avesse particolare necessità di servirsi di un disegno preparatorio per realizzare il dipinto, data la familiarità acquisita nel tempo con il genere pittorico del ritratto. Inoltre, è anche plausibile pensare che egli non volesse impiegare troppo tempo nell'esecuzione di un'opera dal carattere "minore", in quanto il ritratto preso in esame potrebbe essere frutto di un favore (comunque retribuito) concesso in amicizia al richiedente, Andrea Minerbetti.

¹⁴⁷ Cfr. nota 102.

¹⁴⁸ Si fa riferimento, certamente, al trattato *Ragionamenti delle regole del disegno d' Alessandro Allori con M. Agnolo Bronzino* scritto da Alessandro Allori intorno agli anni Sessanta del Cinquecento, tuttavia mai terminato (Per approfondimenti sul tema si veda: P. Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento. Vol. VIII - Il Disegno*, Einaudi/Ricciardi, Torino 1979, pp. XVII, 1941-1981).



Fig.64
Alessandro Allori, *Ritratto di Lucrezia Minerbetti*, particolare della riflettografia IR della mano destra.



Fig.65
Alessandro Allori, *Ritratto di Lucrezia Minerbetti*, particolari delle riflettografie IR della mano sinistra.

Nonostante ciò, dalle riflettografie infrarosse è possibile notare un dettaglio, che può far credere siano stati apportati dei ripensamenti durante l'esecuzione del dipinto: la mano destra, che tiene stretta il serpente è delineata da una linea curva ben visibile, la quale fa presupporre che nell'idea iniziale del dipinto l'animale non fosse contemplato o che la posizione finale dello stesso fosse diversa, a coprire parzialmente le dita che stringono il piccolo rettile (fig.64). Anche la mano sinistra sembra essere stata prima abbozzata e poi rifinita meglio in seguito con l'aggiunta degli strati pittorici (fig.65).

Secondariamente, le riflettografie IR confermano la presenza di interventi di restauri precedenti, soprattutto nella zona superiore del vestito e nel volto (fig.66). Le piccole macchie nere¹⁴⁹, alcune riscontrabili anche ad occhio nudo, sono in realtà ritocchi della pellicola pittorica in cui, come già è stato descritto in precedenza, lo strato di colore è stato rimosso, stuccato e successivamente ridipinto per una ricostruzione mimetica¹⁵⁰ (fig.67).



Figg.66-67

Alessandro Allori, *Ritratto di Lucrezia Minerbetti*, particolari del volto, confronto tra la riflettografia IR e la fotografia nel visibile relativa agli interventi di stuccatura dei fori sullo strato superficiale causati dall'azione di insetti xilofagi e dalla preparazione.

¹⁴⁹ V. Piovan, *Relazione di restauro – Alessandro Allori “Ritratto di Lucrezia Minerbetti”*, Venezia 2021, p. 4.

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 16.

Infine, i dettagli scuri evidenziati su alcuni dettagli del vestito (come il corpetto, le maniche ed il retro della cinturina che cade morbida sulla vita), sono con molta probabilità il risultato dell'uso di un particolare materiale o pigmento, di colore scuro o con una componente metallica, utilizzato al fine di rendere l'effetto di filo argentato che impreziosisce e fa da contrasto con la veste di colore rosso cremisi della piccola Lucrezia (fig.68).



Fig.68

Alessandro Allori, *Ritratto di Lucrezia Minerbetti*, riflettografia IR, particolare del corpetto del vestito.

CONCLUSIONI

Ciò che è emerso dallo studio del *Ritratto di Lucrezia Minerbetti* è il tratto soggettivo ed intrinseco alla storia dell'arte. È infatti impossibile dedurre con certezza regole prestabilite per definire i caratteri di una maniera artistica o di un singolo artista. Nel caso specifico del dipinto veneziano esaminato, uno dei primi obiettivi posti all'inizio della sua ricerca era quello di poter confermare alcune consuetudini pittoriche contemporanee al contesto ed agli anni in cui operò la figura del suo autore, Alessandro Allori. Pertanto, la mancanza di un disegno preparatorio, evidenziata grazie alle riflettografie nell'infrarosso eseguite sul dipinto, si è rivelata una scoperta inaspettata in relazione a quanto era stato supposto inizialmente. Sulla base di alcune riflessioni teoriche, fondate certamente su altri comprovati esempi, sarebbe stato coerente pensare che tale pratica fosse del tutto comune ed utilizzata anche dall'Allori. Ma non è così. La confutazione di questa ipotesi iniziale è stata, dunque, possibile grazie al supporto di tecniche di indagine diagnostiche non invasive: il caso del *Ritratto di Lucrezia Minerbetti* è un esempio di come spesso il raggiungimento di un risultato apparentemente inesistente sia stato comunque un risultato, che ha portato a rivalutare un pensiero che si dava quasi per scontato. Da quanto dimostrato, è possibile giungere alla conclusione, dunque, che le tecniche di indagine diagnostiche sono per lo studioso di storia dell'arte uno strumento di arricchimento delle informazioni deducibili, prima di tutto, da un'attenta osservazione diretta dell'opera, e, successivamente, da un'analisi storico-artistica, fondamentale per ricostruire il contesto completo dell'opera stessa.

Inoltre, nonostante il secolo scorso sia stato protagonista della rivalutazione dell'Allori, erede del Bronzino, la produzione bibliografica in merito a tale artista rimane ancora poco approfondita e vincolata al pensiero critico dei primi decenni del Novecento. Certamente, i contributi delle studiose Albertina Furno (1902) e Simona Lecchini Giovannoni (1991) sono stati fondamentali al fine di fare chiarezza riguardo il vero legame che univa la figura di Alessandro Allori al proprio maestro, Bronzino, e di ridefinire le loro produzioni artistiche. Tuttavia, non tutte le loro opere sono state identificate con precisione e ricondotte ad un autore ben specifico, poiché è ormai noto come questi due artisti lavorassero in stretta armonia, arrivando a sovrapporre metodo, stile e nome. Questo crea tuttora nei pareri degli esperti confusione e discordia ed evidenzia ancora una volta il carattere non obiettivo della disciplina storico-artistica.

Infine, il fatto di non aver avuto un riscontro positivo riguardo la possibilità di consultare il fondo Minerbetti conservato all'interno dell'archivio privato della famiglia Torrigiani, ha causato un'evidente lacuna nello svilupparsi del presente lavoro di tesi. Non è possibile affermarlo con certezza, ma la consultazione di alcuni documenti avrebbe permesso di scoprire più nel profondo in quali rapporti fossero il pittore Alessandro Allori ed alcuni membri della famiglia committente del dipinto, i Minerbetti. Sarebbe stata ricostruita con maggiore attendibilità l'identificazione della piccola Lucrezia, soggetto del ritratto analizzato, poiché tutto ciò che è stato qui esposto è una serie di valide ipotesi dedotte da un'approfondita consultazione delle fonti bibliografiche, antiche e contemporanee attualmente disponibili, la cui credibilità andrebbe indubbiamente verificata. Pertanto, si augura che tali lacune possano essere colmate in futuro, non solo per fornire una definizione più completa a questo studio, ma per poter apportare nuova conoscenza, che potrà essere il principio di nuovi interessi, confronti ed indagini da svolgere su altre opere del medesimo autore o contemporanee ad esse, delle quali c'è ancora molto da svelare e rendere noto.

BIBLIOGRAFIA

Ademollo A., *Marietta de' Ricci, ovvero Firenze al tempo dell'assedio racconto storico di Agostino Ademollo - vol.IV*, Stabilimento Chiari, Firenze 1845, pp. 1513-1516.

Archivio Storico Italiano, *Notizie degli Archivi Toscani – vol.114*, n. 2/3, Casa Editrice Leo S. Olschki s.r.l., 1956, p. 571.

Averett M. K., *Early Modern Child in Art and History*, Taylor & Francis, Londra 2015, p. 4.

Baldinucci F., *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, ed. S.A.R., Firenze 1681, pp. 182-186.

Barbellini C. A., *Dell'educazione cristiana e politica de figliuoli libri tre di Silvio Antoniano ... ridotti all'odierna lezione da Carlo A. Barbiellini – vol.I*, ed. Giuseppe Pogliani, Milano 1821, pp. 81-84.

Barocchi P., *Scritti d'arte del Cinquecento. Vol. VIII - Il Disegno*, Einaudi/Ricciardi, Torino 1979, pp. XVII-XIX, 1941-1981.

Borghini R., *Riposo*, ed. Giorgio Marescotti, Firenze 1584, pp. 516, 623-631.

Bronzino: pittore e poeta alla corte dei Medici, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 24 settembre 2010 – 23 gennaio 2011), a cura di C. Falciani, A. Natali, Mandragora, Firenze 2010, pp. 124-135, 138-140.

Burke P., *Scene di vita quotidiana nell'Italia moderna*, Laterza, Roma 1988, pp. 190-205.

Butazzi G., *Indicazioni sull'abbigliamento infantile dalle liste della Guardaroba Granducale tra la fine del secolo XVI e il secolo XVII*, in *I principi bambini. Abbigliamento e infanzia nel Seicento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria del Costume, 19 gennaio – 21 aprile 1985), a cura di K. Aschengreen Piacenti, S. Meloni, R. Orsi Landini, Centro Di, Firenze 1985, pp. 26-27.

Cantaro M. T., *Lavinia Fontana bolognese pittrice singolare, 1552 - 1614*, Jandi Sapi Editori, Milano 1989, p.111.

Cappi Bentivegna F., *Abbigliamento e costume nella pittura italiana. Rinascimento*, C. Bestetti – Edizioni d'arte, Roma 1962, pp. 334-335, 356-357.

Castelnuovo E., *Il significato del ritratto pittorico nella società*, in *Storia d'Italia vol.5 – I documenti, Tomo II*, a cura di R. Romano, C. Vivanti, Einaudi, Torino 1974, p. 1066.

Ciardi R. P., *Alessandro Allori*, in *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker – vol.II*, Leipzig, Seeman, 1986, pp. 271-276.

Ciardi R. P., *Le regole del disegno di Alessandro Allori e la nascita del dilettantismo pittorico*, in *Storia dell'arte 12*, De Luca Editore d'arte, Roma 1971, pp. 267-83.

Cola G. B., *Vita di S. Tomaso arcivescovo di Cantuaria*, ed. Marescandoli, Lucca 1696, p.478.

Costamagna P., *Osservazioni sull'attività giovanile di Alessandro Allori: seconda parte (les portraits)*, in *Antichità viva*, XXVII, 1988, pp. 23-31.

“*Diario*” di Pontormo, a cura di E. Cecchi, Abscondita, Milano 2005, p. 45.

Ferrario O., *De arte medica infantium, libri quatuor*, ed. Pietro Maria Marchetto, Brescia 1577.

Gamba C., *A proposito di Alessandro Allori e di un suo ritratto*, in *Rivista del Reale Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte*, anno I, fasc. II, 1929, pp. 266-267.

Gentilini G., *La corte, il mare, i mercanti. La rinascita della Scienza. Editoria e società. Astrologia, magia e alchimia*, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento*, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Istituto e Museo di Storia della Scienza, Orsanmichele, 28 settembre – 15/22 giugno 1980-1981), a cura di P. Galluzzi, G. Pansini, L. Perini, P. Zambelli, Gruppo Editoriale Electa, Milano 1980, p. 172.

Geremicca A., *Sulla scia di Agnolo Bronzino, Alessandro Allori sodale di Benedetto Varchi. Un ritratto 'misconosciuto' del letterato e un suo sonetto inedito*, in *La Rivista. Études culturelles italiennes Sorbonne Universités*, 5, 2017, pp. 86, 98.

Ghirardi A., *Strategia dell'apparire. Ritratti d'amore e di morte nell'Italia moderna*, in *Storia d'Italia. Annali vol. 19 – La moda*, a cura di C. M. Belfanti, F. Giusberti, Einaudi, Torino 2003, pp. 173-177.

Giovan Battista Moroni (1520-1578), catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Regione, 15 settembre – 15 novembre 1979), a cura di F. Rossi, M. Gregori, Azienda Autonoma di Turismo, Bergamo 1979, p. 180.

Guida del visitatore artista attraverso il Seminario Patriarcale di Venezia, Tipografia San Marco, Venezia 1912, pp. 121-123.

Il fiorentino istruito nelle case della sua patria, calendario per l'anno XI (1857), ed. G. B. Campolmi, Firenze 1857, pp. 80-83.

Il primato del disegno, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 28 settembre – 15/22 giugno 1980-1981), a cura di L. Berti, Gruppo Editoriale Electa, Milano 1980, pp. 50-57.

Lanzi L., *Storia pittorica della Italia*, Remondini editore, Bassano del Grappa 1895-1896, p. 199.

Lecchini Giovannoni S., *Alessandro Allori*, Umberto Allemandi Editore, Torino 1991, pp. 10, 33-44, 301-306.

Luzio A., *Arte Retrospettiva: I ritratti d'Isabella d'Este*, in *Emporium Vol. XI*, n. 66, 1900, pp. 431-434.

Maccone L., *Il bambino nell'arte attraverso i secoli*, Istituto Italiano di Arti Grafiche, Bergamo 1923, p. 66.

Manni D. M., *Osservazioni storiche sopra i sigilli antichi de secoli bassi – vol. XV*, nella stamperia dell'autore, Firenze 1744, pp. 33-38.

Marchiori S., *Aprirono i loro scrigni: Pinacoteca Manfrediniana e opere d'arte del Seminario Patriarcale*, Marcianum, Venezia 2008, pp. 5-14, 186-187.

Mazzaferro G., *Le Belle Arti a Venezia nei manoscritti di Pietro e Giovanni Edwards*, ed. goWare, Firenze 2015, p. 45.

Mecatti G. M., *Storia genealogica della nobiltà e cittadinanza di Firenze – tomo primo*, ed. Giovanni di Simone, Napoli 1754, p. 73.

Mellini D., *Descrizione dell'entrata della sereniss. Reina Giovanna d'Austria et dell'apparato, fatto in Firenze nella venuta, e per le felicissime nozze di S. Altezza et del'Illustrissimo, e Exellentiss. Don Francesco De Medici, Prencipe di Fiorenza, e di Siena*, ed. Giunti, Firenze 1566, p. 143.

Mercuri S., *La comare o raccoglitrice*, ed. Francesco de Rossi, Verona 1642.

Mercuri S., *De gli errori popolari d'Italia. Libri sette, divisi in due parti*, ed. Gio. Battista Ciotti, Venezia 1603.

Mercuriale G., *De morbis puerorum item de venenis et morbis venenosis*, ed. Conrad Waldkirch, Basilea 1583.

Moreni D., *Sonetti di Angiolo Allori detto il Bronzino et altre rime inedite di più insigni poeti*, Firenze, Stamperia Magheri, 1823, p. 68.

Moschini G., *La Chiesa e il Seminario di Santa Maria della Salute in Venezia descritti da Giannantonio Can. Moschini*, ed. Giuseppe Antonelli, Venezia 1842, pp. 113, 120.

Moschini V., *Le raccolte del Seminario di Venezia: 59 illustrazioni*, La Libreria dello Stato, Roma 1940.

Mostra di disegni di Alessandro Allori (Firenze 1535-1607), catalogo della mostra (Gabinetti dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, Firenze, 1970), a cura di S. Lecchini Giovannoni, Editore Leo S. Olschki, Firenze 1970, pp. 9-10.

Neu Mayr A., *Il pittore ritrattista*, ed. Paolo Lampato, Venezia 1834, pp. 19-39.

Neu Mayr A., *Memoria storico critica sopra la pittura*, ed. Penada, Padova 1811, tav.1, p. 106.

Noè E., *Per la storia della Pinacoteca Manfrediniana nel Seminario di Venezia: il ritrovato catalogo di Pietro Edwards (1809)* in *Ateneo Veneto*, vol. CLVIII, 2002, pp. 119-153.

Notes and Queries – A medium of inter communication for literary men, artists, antiquaries, genealogist, etc., serie II – vol. IX, gennaio – giugno 1860, Bell & Daldy, London 1860, p. 63.

Orlandi P. A., *Abecadario Pittorico*, edizione ristampata Costantino Pisarri, Bologna 1719, pp. 56-57.

Pancino C., *La natura dei bambini*, Bononia University Press, Bologna 2015, pp. 25, 33-38, 123-176.

Piccolo O., Puppini E., *Tecniche diagnostiche per i beni culturali*, Maggioli Editore, Rimini 2008, pp. 57-75.

Piovan V., *Relazione di restauro – Alessandro Allori “Ritratto di Lucrezia Minerbetti”*, Venezia 2021.

Richa G., *Notizie istoriche delle chiese fiorentine – vol.II*, ed. Pietro Gaetano Viviani, Firenze 1755, pp. 304-311.

Rosand D., *Alcuni pensieri sul ritratto e la morte*, in *Giorgione e l'umanesimo veneziano – vol. I*, a cura di R. Pallucchini, Editore Leo S. Olschki, Firenze 1981, pp. 293-308.

Supino I. B., *I ricordi di Alessandro Allori*, Tipografia Barbera - Alfani e Venturi, Firenze 1908.

Triolo P., *Manuale pratico di documentazione e diagnostica per immagini per i BB.CC.*, il Prato, Padova 2020, pp. 56-71, 82-101.

Vaccari M. G., *La Guardaroba medicea dell'Archivio di Stato di Firenze*, Regione Toscana, Giunta regionale, Firenze 1997.

Varchi B., *Lezzione nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura*, ed. Lorenzo Torrentino, Firenze 1549, p. 635.

Varchi B., *Sonetti*, ed. Lorenzo Torrentino, Firenze 1555, p. 122.

Vasari G., *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, S.P.E.S., già Sansoni, Firenze 1966-1987, pp. 861-880.

Vecellio C., *Degli habitì antichi et moderni di diverse parti del mondo*, ed. Damiano Zenaro, Venezia 1590, pp. 33, 224-233.

Vedovato A., *Federico Manfredini e la sua collezione di "classiche stampe". Un contributo alla storia del collezionismo tra Sette e Ottocento* [tesi di laurea], Università degli studi di Udine, Udine, 2003.

Venturi A., *Nelle pinacoteche minori d'Italia*, in *Archivio Storico dell'Arte*, anno VI - fasc.I, Danesi editore, Roma 1893.

Venturi A., *Storia dell'arte italiana. 9: La pittura del cinquecento (vol. VI)*, Hoepli, Milano 1933, pp. 104, 107, 239-240, 689-694.

Voss H., *La pittura del tardo Rinascimento a Roma e a Firenze*, Donzelli Editore, Roma 2007, pp. 112, 154-159, 225.

SITOGRAFIA

Archivio di Stato di Firenze, *I blasoni delle famiglie toscane nella raccolta Ceramelli – Papiani*, famiglia Minerbetti, fasc. 3204 (<https://www.archiviodistato.firenze.it/ceramellipapiani/index.php?page=Famiglia&id=5075>, 09/2022).

Archivio Storico Italiano, in Fondazione Istituto di Storia Economica “F. Datini” – indice delle riviste (<https://www.istitutodatini.it/biblio/riviste/a-c/asi12.htm>, 04/2022).

Gamba C., *Alessandro Allori*, in *Enciclopedia Italiana Treccani*, 1929 (https://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-allori_%28Enciclopedia-Italiana%29/, 04/2022).

Luzzati M., *Giovanni Boni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani – Vol. 12*, Treccani, 1971 (https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-boni_%28Dizionario-Biografico%29/, 09/2022).

SIUSA, Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche, sito ufficiale (<https://siusa.archivi.beniculturali.it>, 04/2022).

SIUSA, Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche, *Famiglia Minerbetti Boni* (<https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=comparc&Chiave=210524&RicProgetto=reg-tos>, 06/2022) .

Volpini P., *Benedetto Minerbetti*, in *Dizionario Biografico degli Italiani – Vol. 74*, Enciclopedia Treccani, 2010 (https://www.treccani.it/enciclopedia/minerbetti-bernardo-detto-bernardetto_%28Dizionario-Biografico%29/, 09/2022).

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

CAPITOLO PRIMO

Fig.1

Lavinia Fontana, *Ritratto della famiglia Maselli*, 1605, olio su tela, 138 x 102 cm. Collezione privata (<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/40735/Fontana%20Lavinia%2C%20Ritratto%20della%20famiglia%20Maselli>, 04/2022).

Fig.2

Lavinia Fontana, *Ritratto della famiglia Gozzadini*, 1584, olio su tela, 253,5 x 191 cm. Pinacoteca Nazionale di Bologna (<https://www.pinacotecabologna.beniculturali.it/it/contentpage/item/540-la-famiglia-gozzadini>, 04/2022).

Fig.3

Agnolo di Cosimo Tori, detto il Bronzino, *Ritratto di Eleonora di Toledo con il figlio Giovanni*, 1545, olio su tavola, 115 x 96 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze (da: *Bronzino: pittore e poeta alla corte dei Medici*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 24 settembre 2010 – 23 gennaio 2011), a cura di C. Falciani e A. Natali, Mandragora, Firenze 2010, p. 117).

Fig.4

Sofonisba Anguissola, *Infanti di Spagna Isabella Clara Eugenia e Caterina Michela*, 1569-1570, olio su tela, 133,5 x 145 cm. Royal Collection, Green Drawing Room, Buckingham Palace, Londra (<https://www.rct.uk/collection/404331/isabella-clara-eugenia-and-catharina-daughters-of-philip-ii-king-of-spain>, 04/2022).

Fig.5

Giovanni Antonio Boltraffio, *Studio per una testa di bambino*, 1490-91, disegno in punta di metallo intensificato con bianco e rosa pallido, contorni a penna e inchiostro nero su carta blu preparata, 166 x 140 mm. Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Parigi (https://collectiononline.fondationcustodia.fr/bronnen/drawings/detail/dde9d774-5e0f-f0e2-5227-c7c84bd81191/media/be876d1a-b9cf-6b83-4e12f470af2cbbbf?mode=detail&view=horizontal&q=boltraffio&rows=1&page=3&fq%5B%5D=searchcategory:%22Drawing%22&sort=orderspreferred_artist%20asc, 05/2022).

Fig.6

Leonardo da Vinci, *Madonna Litta*, 1490, tempera su tavola, 42 x 33 cm. Hermitage, San Pietroburgo (<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/29633,05/2022>).

Fig.7

Agnolo di Cosimo Tori, detto il Bronzino, *Ritratto di Giovanni de' Medici bambino*, 1545, olio su tavola, 58 x 45,4 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze (da: *Bronzino: pittore e poeta alla corte dei Medici*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 24 settembre 2010 – 23 gennaio 2011), a cura di C. Falciani e A. Natali, Mandragora, Firenze 2010, p. 135).

Fig.8

Agnolo di Cosimo Tori, detto il Bronzino, *Ritratto di Francesco I de' Medici giovinetto*, 1551, olio su tavola, 38,5 x 41,5 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze (da: *Bronzino: pittore e poeta alla corte dei Medici*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 24 settembre 2010 – 23 gennaio 2011), a cura di C. Falciani e A. Natali, Mandragora, Firenze 2010, p. 139).

Fig.9

Giovan Battista Moroni, *Ritratto di bambina di casa Redetti*, 1570-73, olio su tela, 43,3 x 33,2 cm. Accademia Carrara, Bergamo (<https://www.lacarrara.it/catalogo/811c00175/?highlight=bambina%20di%20casa%20redetti>, 04/2022).

Fig.10

Alessandro Vitali, *Federico Ubaldo della Rovere a due anni con palla e racchetta*, 1607, olio su tela, 96,5 x 67 cm. Museo Nazionale di Palazzo Mansi, Lucca (<https://www.regione.marche.it/Regione-Utile/Cultura/Catalogo-beniculturali/RicercaCatalogoBeni/ids/53810/Ritratto-di-Federico-Ubaldo-Della-Rovere-a-due-anni-con-palla-e-racchetta>, 04/2022).

Fig.11

Bottega di Jan Kraeck (Giovanni Caracca), *Ritratto di Maurizio di Savoia bambino in abito cardinalizio*, fine XVI, olio su tela, 102 x 69 cm. Musei Reali, Galleria Sabauda, Torino (<https://museireali.beniculturali.it/catalogo-on-line/#/dettaglio/58877Ritratto%20>

di%20Maurizio%20di%20Savoia%20bambino%20in%20abito%20cardinalizio,
08/2022).

Fig.12

Piero della Francesca, *Sacra Conversazione con la Madonna col Bambino, sei santi, quattro angeli e il donatore Federico da Montefeltro (Pala Montefeltro)*, particolare, 1474, tempera su tavola, 251 x 173 cm. Pinacoteca di Brera, Milano (<https://pinacotecabrera.org/collezione-online/opere/vergine-con-il-bambino-angeli-e-santi-pala-montefeltro/>, 04/2022).

Fig.13

Agnolo di Cosimo Tori, detto il Bronzino, *Ritratto di Garzia de' Medici bambino*, 1550, olio su tavola, 48 x 38 cm. Museo del Prado, Madrid (<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/garcia-de-medici/6f8d435b-e9f4-4caf-bfed-58129b5de124?searchid=0aa80e7c-e8f0-ed85-057c-81c5d0c6c0e3>, 06/2022).

Fig.14

Agnolo di Cosimo Tori, detto il Bronzino, *Ritratto di Bia de' Medici*, 1542, olio su tavola, 63,3 x 48 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze (<https://www.uffizi.it/opere/ritratto-di-bia-de-medici>, 04/2022).

Fig.15

Lavinia Fontana, *Ritratto di Antonia Ghini*, 1583, olio su tavola, 89,1 x 70,9 cm. Collezione privata (<https://www.christies.com/en/lot/lot-3925471#accordionspecial-notice>, 04/2022).

Fig.16

Alessandro Allori, *Ritratto di Lucrezia Minerbetti*, 1580, olio su tavola, 48,5 x 67,5 cm. Seminario Patriarcale, Pinacoteca Manfrediniana, Venezia.

CAPITOLO SECONDO

Fig.17

Agnolo di Cosimo Tori, detto il Bronzino, *Ritratto di Lorenzo Lenzi*, 1527-28, olio su tavola, 90 x 71 cm. Pinacoteca del Castello Sforzesco, Milano (da: *Bronzino: pittore e*

poeta alla corte dei Medici, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 24 settembre 2010 – 23 gennaio 2011), a cura di C. Falciani e A. Natali, Mandragora, Firenze 2010, p. 203).

Fig.58

Agnolo di Cosimo Tori, detto il Bronzino, *Ritratto di Andrea Doria come dio del mare (Nettuno)*, 1545-46, olio su tela, 149 x 199,5 cm. Pinacoteca di Brera, Milano (<https://pinacotecabrera.org/collezione-online/opere/ritratto-di-andrea-doria-come-nettuno/>, 05/2022).

Fig.19

Agnolo di Cosimo Tori, detto il Bronzino, *Ritratto di Maria di Cosimo I de' Medici*, 1551, olio su tavola, 52,5 x 38 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze (da: *Bronzino: pittore e poeta alla corte dei Medici*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 24 settembre 2010 – 23 gennaio 2011), a cura di C. Falciani e A. Natali, Mandragora, Firenze 2010, p. 141).

Fig.60

Alessandro Allori, *Ritratto di Maria de' Medici*, post 1550 - ante 1560, olio su tavola, 65 x 53 cm. Musei Reali, Galleria Sabauda, Torino ([https://museireali.beniculturali.it/catalogo-galleriasabauda/#/dettaglio/60074Ritratto%20di%20Maria%20di%20Cosimo%20I%20de'%20Medici%20\(?\)](https://museireali.beniculturali.it/catalogo-galleriasabauda/#/dettaglio/60074Ritratto%20di%20Maria%20di%20Cosimo%20I%20de'%20Medici%20(?)), 05/2022).

Fig.21

Agnolo di Cosimo Tori, detto il Bronzino (attr.), *Ritratto di Ferdinando de' Medici bambino*, 1550-60 ca., olio su tavola, 41,7 x 33,4 cm. Museo Nazionale di Palazzo Mansi, Lucca (da: *Bronzino: pittore e poeta alla corte dei Medici*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 24 settembre 2010 – 23 gennaio 2011), a cura di C. Falciani e A. Natali, Mandragora, Firenze 2010, p. 146).

Fig.22

Bottega di Agnolo di Cosimo Tori, detto il Bronzino, *Ritratto di Ferdinando de' Medici bambino*, 1565-69 ca., olio su stagno, 16 x 12,5 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze (<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900291069>, 05/2022).

Fig.27

Alessandro Allori, *Studio per il volto di un fanciullo*, inv: 10327 F, disegno a matita nera e bistro su carta bianca, 239 x 166 mm. Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Galleria degli Uffizi, Firenze (da: S. Lecchini Giovannoni, *Alessandro Allori*, Umberto Allemandi Editore, Torino 1991, p. 85).

Fig.28

Alessandro Allori, *Viso umano visto di profilo, di fronte e a mezz'occhio*, 1560 ca., dimostrazione grafica. *Ragionamenti delle regole del disegno*, Alessandro Allori (da: P. Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento. Vol. VIII - Il Disegno*, Einaudi/Ricciardi, Torino 1979, pp. 1963-1964, 1968).

Figg.25-26

Alessandro Allori, *Ripartizione verticale del viso* (sinistra) e *Anatomia ed ossatura del volto umano* (destra), 1560 ca., dimostrazione grafica. *Ragionamenti delle regole del disegno*, Alessandro Allori (da: P. Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento. Vol. VIII - Il Disegno*, Einaudi/Ricciardi, Torino 1979, pp. 1960, 1980).

Figg.27-28

Jan Rost e Nicolas Karcher, *Giuseppe fugge dalla moglie di Putifarre* (sinistra) con particolare della cornice (destra), arazzi dai cartoni preparatori dei Agnolo di Cosimo Tori, detto il Bronzino, e del Pontormo, 1545-53. Palazzo Vecchio, Firenze (da: *Bronzino: pittore e poeta alla corte dei Medici*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 24 settembre 2010 – 23 gennaio 2011), a cura di C. Falciani e A. Natali, Mandragora, Firenze 2010, p. 127).

Fig.29

Alessandro Allori, *Ratto di Proserpina*, 1570, olio su tavola, 228.6 x 348 cm. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles (<https://www.getty.edu/art/collection/object/103RD2,06/2022>).

Fig.30

Alessandro Allori, *Pala dei diecimila martiri del monte Ararat*, 1574, olio su tavola, 378 x 275 cm. Basilica di Santo Spirito, Firenze (<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900281793-0,07/2022>).

Fig.31

Alessandro Allori, *Ritratto di Ortensia de' Bardi Montauto*, 1559, olio su tavola, 121 x 96 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze (<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900021911>, 06/2022).

Fig.32

Alessandro Allori, *Ritratto di Paolo Capranica*, 1561, olio su tavola, 133 x 140 cm. Ashmolean Museum of Art and Archeology, Oxford (<https://collections.ashmolean.org/collection/search/perpage/25/offset/0/sortby/relevance/object/51667>, 06/2022).

Fig.33

Alessandro Allori, *Ritratto di casa Ginori*, 1560, olio su tavola, 130 x 92 cm. Palazzo Ginori - Lisci, Firenze (da: C. Gamba, *A proposito di Alessandro Allori e di un suo ritratto*, in *Rivista del Reale Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte*, anno I, fasc. II, 1929, p. 267).

Fig.34

Alessandro Allori, *Ritratto di Eleonora di Toledo*, 1570-72, olio su tavola, 116 cm. Studiolo di Francesco I, Palazzo Vecchio, Firenze (<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900292727>, 06/2022).

Fig.35

Alessandro Allori, *Ritratto di giovane donna in rosso*, 1570-72, olio su tavola 50 x 38 cm. Galleria Palatina e Appartamenti Reali, Palazzo Pitti, Firenze (<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900295840>, 06/2022).

Fig.36

Alessandro Allori, *Ritratto di Bianca Cappello (recto)*, 1570-79, olio su rame, 37 x 27 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze (<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900157165-1>, 06/2022).

Fig.37

Alessandro Allori, *Allegoria della vita umana (verso)*, 1570-79, olio su rame, 37 x 27 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze (<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900157165-2>, 06/2022).

Fig.38

Michelangelo Buonarroti, *Sogno della vita umana*, 1533, disegno in gesso nero su carta bianca, 38.9 x 27.8 cm. The Courtauld Institute, Londra (<https://courtauld.ac.uk/highlights/il-songo-the-dream/>, 06/2022).

Fig.39

Alessandro Allori, *Ritratto di Bianca Cappello con il figlio Antonio*, 1580-83, olio su tela, 128.42 x 100.48 cm. Dallas Museum of Art (<https://collections.dma.org/artwork/4165383>, 07/2022).

Fig.40

Scipione Pulzone, *Ritratto di Bianca Cappello*, 1584 ca., olio su tela, 57 x 47 cm. Kunsthistorisches Museum, Vienna (<https://www.khm.at/objektdb/detail/2504/>, 07/2022).

Fig.41

Alessandro Allori, *Volta affrescata della Cappella Montauto*, 1560-64 ca. Basilica della Santissima Annunziata, Firenze (<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900281838-7>, 08/2022).

CAPITOLO TERZO

Figg.42-43

Alessandro Allori, *Ritratto di Lucrezia Minerbetti* (sinistra) con particolare del serpente (destra), 1580, olio su tavola, 48,5 x 67,5 cm. Seminario Patriarcale, Pinacoteca Manfrediniana, Venezia.

Fig.44

Stemma della famiglia Minerbetti. Archivio di Stato di Firenze, *Deputazione sopra la nobiltà e cittadinanza, Libro d'oro della nobiltà di Firenze, quartiere Santa Maria Novella*, vol. 195 t. 38, secc. XVIII-XIX (<https://www.archiviodistato.firenze.it/ceramellipapiani/index.php?page=Famiglia&id=5075>, 09/2022).

Fig.45

E' qui mostrato un albero genealogico del ramo della famiglia Minerbetti da cui sarebbe discesa la piccola Lucrezia Minerbetti, relativo ai membri vissuti intorno al XVI secolo e dedotto da fonti bibliografiche antiche (si veda: G. M. Mecatti, *Storia genealogica della nobiltà e cittadinanza di Firenze – tomo primo*, ed. Giovanni di Simone, Napoli 1754, p.73; A. Ademollo, *Marietta de' Ricci, ovvero Firenze al tempo dell'assedio racconto storico di Agostino Ademollo - vol.IV*, Stabilimento Chiari, Firenze 1845, pp. 1513-1516; L. Andreani, *Monumento in Mugello all'educatrice di due papi*, Tipografia Enrico Ariani, Firenze 1917).

Fig.46

Alessandro Allori, *Ritratto di Lucrezia Minerbetti*, particolare del volto, prima dell'intervento di restauro, 1580, olio su tavola 48,5 x 67,5 cm. Seminario Patriarcale, Pinacoteca Manfrediniana, Venezia (da: V. Piovan, *Relazione di restauro – Alessandro Allori “Ritratto di Lucrezia Minerbetti”*, Venezia 2021).

Figg.47-48

Alessandro Allori, *Ritratto di Lucrezia Minerbetti* (verso, sinistra) con particolare (destra) prima dell'intervento di restauro, 1580, olio su tavola, 48,5 x 67,5 cm. Seminario Patriarcale, Pinacoteca Manfrediniana, Venezia. (da: V. Piovan, *Relazione di restauro – Alessandro Allori “Ritratto di Lucrezia Minerbetti”*, Venezia 2021).

Figg.49-50

Trattamenti anti tarlo e contro la formazione di organismi biodeteriogeni attraverso l'uso di siringhe e pennellesse (da: V. Piovan, *Relazione di restauro – Alessandro Allori “Ritratto di Lucrezia Minerbetti”*, Venezia 2021).

Fig.51

Test di solubilità per la rimozione della vernice invecchiata (da: V. Piovan, *Relazione di restauro – Alessandro Allori “Ritratto di Lucrezia Minerbetti”*, Venezia 2021).

Figg.52-53

Confronti dei risultati di rimozione della vernice invecchiata (da: V. Piovan, *Relazione di restauro – Alessandro Allori “Ritratto di Lucrezia Minerbetti”*, Venezia 2021).

Figg.54-55

Alessandro Allori, *Ritratto di Lucrezia Minerbetti* prima e dopo l'intervento di restauro, 1580, olio su tavola, 48,5 x 67,5 cm. Seminario Patriarcale, Pinacoteca Manfrediniana, Venezia (da: V. Piovan, *Relazione di restauro – Alessandro Allori “Ritratto di Lucrezia Minerbetti”*, Venezia 2021).

CAPITOLO QUARTO**Fig.56**

Alessandro Allori, *Ritratto di Lucrezia Minerbetti*, fotografia in fluorescenza UV del dipinto.

Figg.57-58

Alessandro Allori, *Ritratto di Lucrezia Minerbetti*, fotografie in fluorescenza UV, particolari del volto e della mano sinistra per evidenziare i ritocchi sulla superficie pittorica.

Fig.59

Alessandro Allori, *Ritratto di Lucrezia Minerbetti*, fotografia nel visibile, particolari del volto e del dettaglio del fiocco nei capelli (nel riquadro) con ingrandimento.

Fig.60

Alessandro Allori, *Ritratto di Lucrezia Minerbetti*, fotografia in fluorescenza UV, particolari del volto e del dettaglio del fiocco nei capelli (nel riquadro) con ingrandimento.

Fig.61

Alessandro Allori, *Ritratto di Lucrezia Minerbetti*, fotografia in fluorescenza UV senza filtro giallo con aree fluorescenti blu-viola sullo sfondo sulla destra, nel riquadro.

Fig.62

Alessandro Allori, *Ritratto di Lucrezia Minerbetti*, fotografia in fluorescenza UV, particolare dell'area fluorescente presente nell'area dell'iscrizione e della serpe.

Fig.63

Alessandro Allori, *Ritratto di Lucrezia Minerbetti*, riflettografia IR.

Fig.64

Alessandro Allori, *Ritratto di Lucrezia Minerbetti*, riflettografia IR, particolare della mano destra.

Fig.65

Alessandro Allori, *Ritratto di Lucrezia Minerbetti*, riflettografia IR, particolare della mano sinistra.

Fig.66

Alessandro Allori, *Ritratto di Lucrezia Minerbetti*, riflettografia IR, particolare del volto.

Fig.67

Alessandro Allori, *Ritratto di Lucrezia Minerbetti*, fotografia nel visibile relativa agli interventi di stuccatura dei fori sullo strato superficiale causati dall'azione di insetti xilofagi (da: V. Piovan, *Relazione di restauro – Alessandro Allori “Ritratto di Lucrezia Minerbetti”*, Venezia 2021).

Fig.68

Alessandro Allori, *Ritratto di Lucrezia Minerbetti*, riflettografia IR, particolare del corpetto del vestito.